UNIVERSIDADES DE SEVILLA Y MEXICO

ARTE
EN
AMERICA Y FILIPINAS

CUADERNO

I

SEVILLA

1935

UNIVERSIDAD DE SEVILLA: CENTRO DE ESTUDIOS DE HISTORIA DE AMERICA. LABORATORIO DE ARTE DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE MEXICO: LABORATORIO DE ARTE

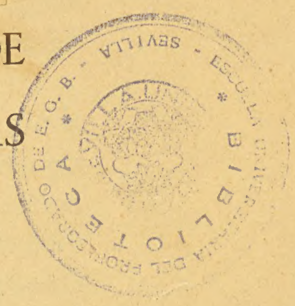
SUMARIO

ARTE EN AMERICA Y FILIPINAS se publica sin fecha fija, por cuadernos de unas ochenta páginas, al precio de ocho pesetas el cuaderno. Cada cuatro cuadernos formarán un tomo. La correspondencia diríjase al Sr. Administrador de ARTE EN AMERICA. Universidad. Sevilla.

Director: DIEGO ANGULO IÑIGUEZ



LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE MÉJICO Y SUS PINTURAS ESPAÑOLAS



POR

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ

Una reciente visita al Museo de Méjico, que guarda algunas obras de gran interés incluso para la historia de la pintura española puramente peninsular, y la existencia en el Archivo de Indias de un legajo dedicado a la fundación de la Academia de Bellas Artes de Méjico, origen del actual museo, me han movido a reunir en el presente trabajo, el estudio allí hecho sobre los originales y los datos documentales conservados en Sevilla. A estos he agregado además otros del Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid [1]. Como espero volver a ocuparme en otras ocasiones de las pinturas del Museo de Méjico me referiré ahora a las de escue-

1. Reitero desde aquí mi agradecimiento por las grandes atenciones que he merecido por parte del personal de este Archivo, a la Sra. de Lafuente, al Sr. Alonso Martínez, y muy especialmente al Sr. Tudela. Al Sr. Méndez Casal debo la noticia de que existen papeles referentes a pensionados mejicanos (1792-1793) en el leg. 48 del armario n.° 1, pero no he tenido tiempo de revisarlos.

Para evitar repeticiones advertiré que siempre que me refiero en las páginas que siguen a documentos del Archivo de la Academia de San Fernando debe entenderse que se encuentran en el leg. 36 del estante n.° 2, salvo indicación en contrario. Todas las restantes noticias, a menos de que se indique su fuente, proceden del legajo n.° 103 de la sección de Indiferente del Archivo de Indias.



la española allí existentes de antiguo, de las que pueda aportar alguna novedad, o simplemente estime que merecen una mayor difusión de la que han tenido. Quiero decir con esto que no pretendo hacer un catálogo de las obras españolas que posee la Academia aunque sí dar cuenta de las más importantes. Prescindiré, sin embargo, de las últimas adquisiciones hechas en Europa.

La bibliografía de la pinacoteca mejicana, en la parte que ahora me interesa es bien reducida, pues salvo las alusiones que a algunos de sus cuadros se hacen en los estudios publicados sobre pintura mejicana, sólo tengo noticia de un catálogo muy sumario de treinta y nueve páginas debido al Sr. Pacheco [1], del artículo que en 1927 dedicó a todas las pinturas de la Academia el Sr. Gabelentz [2], y del folleto de Alvarez titulado *Las pinturas de la Academia,* 3 este último de interés por incluir en su apéndice los catálogos de algunas colecciones particulares mejicanas del siglo XIX. 4

De la historia de la Academia misma se han ocupado con especial atención el Sr. González Obregón 5, y, sobre todo, el señor Galindo y Villa en un importante artículo publicado en 1913 en el primero y único número aparecido de los *Anales de la Academia Nacional de Bellas Artes de Méjico,* artículo que aunque entonces debió de tener la natural difusión hoy es poco menos que imposible de conseguir. 6 Con posterioridad ha publicado el señor Escontría en su trabajo sobre *Don Manuel Tolsá,* una valiosa serie

1. *Galerías de pintura. Indicador de cuadros.* Méjico, 1932.

2. *Die Akademie von San Carlos in Mexiko.* Repertorium für Kunstwissenschaft, t. 47 (1926), 144, y t. 48 (1927), 123.

3. Méjico, 1917, 58 págs.

4. La más importante de las reseñadas es la de Fagoaga de principios del siglo XIX formada bajo el consejo de Federico Madrazo.

5. *México Viejo,* 517.

6. El ejemplar que he podido tener a la vista ha sido el del Sr. Toussaint, por cuyo favor le reitero desde aquí mi agradecimiento.

de documentos concernientes a la historia de los yesos de la Academia que aquél trajo de España. Mas, a pesar de todo, creo que los documentos del Archivo de Indias y los de Madrid no dejan de aportar algunas noticias de cierto interés erudito para la historia de la enseñanza de las Bellas Artes en los últimos días de la colonia, que merecen ser conocidas.

LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS

La jubilación de D. Alejo Madero en el puesto que ocupaba en la Casa de Moneda tuvo importantes consecuencias para la enseñanza de las Bellas Artes en Méjico, pues fué nombrado para sucederle en el cargo de grabador principal D. Jerónimo Antonio Gil.

Era Gil desde 1783, director del grabado de lámina de la Academia de San Fernando [1] por muerte de D. Juan Palomino, pero lo que más interesa del nombramiento de Gil es que por Real Despacho de 15 de marzo de 1778 se le encargó del establecimiento y dirección de una escuela de grabado, por cuyo trabajo se le asignó desde el año siguiente la cantidad de mil pesos anuales. A ese fin se ordenó que la Academia de S. Fernando le entregase no sólo ochenta dibujos de pies, manos, y cabezas, otros de bajos relieves; ocho bajos relieves, doce cabezas de yeso, y seis

---

1. Su archivo. Actas de Juntas particulares. 2 de febrero de 1783.

Acerca de Gil véase: Ceán. *Diccionario,* II, 187; Herrera. *El Duro,* 478; y sobre todo Vives. *Medallas de la Casa de Borbón, de D. Amadeo I, del Gobierno provisional y de la República Española. Colección de la Real Biblioteca.* Madrid, 1916, 553 págs. y 74 láms. Pág. 313.

Al propio Gil se deben. *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la antigüedad que ha copiado de las que publicó Gerardo Andran,* Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, gran fol. VI págs., 30 láms. grabs. en cobre.

figuras pequeñas, sino también la colección de azufres que la Academia había adquirido en Roma y utilizaba para sus enseñanzas. Esas enseñanzas habían de quedar suspendidas hasta que el Ministerio de Indias le comprase una nueva colección [1]. Consta además que llevó consigo un crecido número de obras de tratadistas, estampas y medallas. [2]

Con este proyecto, que ahora había de cobrar realidad gracias al nombramiento de Gil, parece que se relacionan, o al menos pueden servirle de precedentes, dos cartas de 1775 conservadas en el Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid. En una de ellas, del Marqués de Grimaldi al Conde de Pernia, fechada en Aranjuez el 25 de junio de 1776, se dice que D. Tomás Prieto había quedado con el encargo de formar «una lista de las piezas existentes en la Academia de las tres Bellas Artes apropósito para enviar a Méjico», y en la otra, justamente un mes posterior, también de Grimaldi pero dirigida a Hermosilla, se aclara aquella noticia en el sentido de que, en vista de lo comunicado por D. José de Gálvez días antes, se entregasen al archivero del Despacho de Indias, los noventa y cuatro dibujos que expresaba la lista que devolvía.

La escuela se estableció en la Real Casa de Moneda de Méjico y en menos de dos años eran bien palpables, al decir de quienes las tenían a su cuidado, los progresos del nuevo establecimiento. El 29 de agosto de 1781, escribía el superintendente de la Casa de Moneda D. Fernando José Mangino, al dar cuenta de lo anterior, que tanto el aposento de Gil como las piezas destinadas a la Escuela de grabado, anejas y contiguas todas a la famosa ampliación de oficinas de la Casa de Moneda, se encontraban concluidas,

1. Archivo de la Academia de S. Fernando.

2. Véase la parte en que más adelante me refiero a los materiales de enseñanza de la Academia, y *Documentos para la Historia del Arte en América y Filipinas*, I, en prensa.

y a punto de terminarse su mobiliario. Allí trabajaban ya cuatro pensionados, dos con seiscientos pesos y dos con cuatrocientos, aparte de los demás jóvenes que asistían a las enseñanzas. El 5 de noviembre se abrió la escuela. [1]

En vista de todo ello propuso en la misma fecha al virrey la creación de una Escuela o Academia Real de las Tres Nobles Artes, que desempeñase los mismos fines que las de España, a cuyo objeto le refería cómo se había fundado la de San Fernando. [2] Creía que debía formarse desde luego una Junta preparatoria integrada por el viceprotector, que naturalmente sería el virrey, cuatro consiliarios, un secretario y un director general que se reuniesen dos veces por semana en la Casa de Moneda bajo su presidencia en calidad de superintendente, y apuntaba la idea de que tanto la ciudad de Méjico como los Consulados del Comercio y de la Minería contribuyesen a la dotación del nuevo instituto.

Aceptada la iniciativa por el virrey, se reconoció como patrono de la naciente institución y ordenó que se enviasen oficios dando cuenta de lo proyectado a las diversas corporaciones. Mangino por su parte se comprometió a imprimir a costa propia la consulta o propuesta por él dirigida al Virrey, así como el decreto aprobatorio de éste, para conseguir su máxima difusión. Ambos escritos salieron, en efecto, a la luz pública con el título de: *Proyecto para el establecimiento en Mexico de una Academia de las Tres Nobles Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura. 1781.* 3

Las gestiones de Mangino surtieron efecto, pues el seis de abril de 1782 podía comunicar al virrey que la ciudad de Méjico

---

1. *Arenga que hizo... en la quinta solemne distribucion de premios el dia 1 de junio de 1783 el Capitan D. Antonio Piñeiro*. Existe ejemplar impreso en el legajo del Archivo de Indias.

2. Acerca de la historia de ésta véase Caveda. *Memorias para la historia de la Academia de San Fernando*, 1867, 2 tomos.

3. Existen tres ejemplares en el legajo del Archivo de Indias.

El 20 de octubre de 1781 envió un ejemplar Mangino a D. José de Gálvez.

había concedido mil pesos anuales, tres mil el Consulado de Comercio, cinco mil el de Minería, y aunque por una sola vez siete mil ochocientos pesos entre diversos particulares. En la lista de donativos el Conde de Valenciana y el del Valle del Suchil figuraban con dos mil pesos, el Marqués de Panuco con mil, D. José Mariano de la Canal y el Conde de Casafiel con quinientos, el Marqués de San Miguel de Aguayo con cuatrocientos, el Marqués del Villar del Aguila, el Conde de Casa de Loja y el de Santa María de Guadalupe del Peñasco con trescientos, el Marqués de Selvanevada con doscientos y el Marqués de Ciria, el Conde de Sala, y el Marqués de Rivas Cacho con ciento. [1]

Animado por el éxito propuso las personas que debían componer la Junta ya ampliada, no olvidando, naturalmente, a las representaciones de aquellas entidades que habían concedido consignaciones anuales, y el día 20 de junio de 1782, entre las diez y las once de la mañana, se reunían ya los nuevos miembros de la futura Academia. Una grave cuestión de etiqueta estuvo a punto de poner en peligro la vida de la nonnata asamblea: la del orden de procedencia en los asientos. Pero aquellos varones tan conscientes de su personalidad supieron encontrar la fórmula milagrosa de no considerar formal la reunión y ante ese conjuro no tuvieron inconveniente en acomodarse como quiera, si bien decidieron rogar al virrey que cuando les convocase para la primera reunión formal trajese ya resuelto aquél para ellos tan trascendental problema. Cinco días después eran presididos en Palacio por la máxima autoridad de la Nueva España. Dióse cuenta ya de cómo se poseían

---

1. En 16 de junio de 1783 los donativos de particulares por una sola vez habían aumentado considerablemente, llegando hasta los 13.525 pesos. Don Marcelo José de Anza y D. Antonio Vivanco dieron 500 pesos cada uno, y Don José Gómez Campos, dió 400 pesos. Por su parte las contribuciones anuales habían aumentado en 380 pesos con las aportaciones de los ayuntamientos de Veracruz, Querétaro, San Miguel el Grande, Orizaba y Córdoba.

16.800 pesos; se acordó el reparto de premios y la celebración de junta todos los jueves a las nueve de la mañana.

En julio presentó D. Jerónimo Antonio Gil una lista de los profesores y del material que se consideraban necesarios para el buen funcionamiento de la nueva institución [1] y el 1 de agosto al mismo tiempo que se pidió a S. M. que admitiese el nuevo centro de estudios bajo su real amparo, se solicitó la subvención anual de 12.500 pesos invocando para ello el ejemplo de la Academia de San Fernando.

En el deseo de interesar al público en el fomento del nuevo centro de enseñanza procuraba la Junta preparatoria dar la máxima publicidad a los repartos de premios. En el quinto reparto, que se verificó el 1 de junio de 1783 y en que por primera vez el virrey Don Matías de Gálvez acompañado por toda la corte mejicana, distribuyó los premios a los jóvenes más adelantados, dirigió el secretario una arenga que imprimió con el título de «*Arenga que hizo el Excmo. Señor Don Matias de Galvez Virrey de esta Nueva España, y protector de la Real Junta Preparatoria Academia de las Tres Nobles Artes, En la quinta solemne distribucion de premios el dia 1 de junio de 1783, el Capitan D. Antonio Piñeiro Segundo secretario de dicha Real Junta.* [2] Refería en ella el secretario Piñeiro cómo «la America, mas admirable por los extraordinarios Talentos de sus Naturales, que por la abundante copia de sus ricas Minas, habia llegado ya al mas alto grado de elevacion en las Ciencias, y solo le faltaba perficionar las Artes, que despues de un letargo de dos siglos y medio, se sostenian apenas sobre debiles principios; porque la escasez de excelentes Originales, y de Directores habiles en la esencial parte del Dibujo, no le permitian adelantar en la carrera...» Y más adelante, empu-

1. Publícase en *Documentos para la Historia del Arte en América y Filipinas*, I. En prensa.

2. Se conserva ejemplar en el legajo.

jado sin duda por el calor de la oratoria, nos describe en un estilo teatral el entusiasmo de los alumnos: «Tumultuariamente llegan todos. Se miran, se desafian, y cada uno busca en el lapiz la victoria de su Rival. Esta noble ambicion que los inflama, desenvuelve y pone en movimiento sus talentos, y entregados con ardor al estudio, hacen progresos verdaderamente admirables.»

La nueva institución no sólo contaba con simpatías en aquella nobleza colonial, que tal vez ante la perspectiva de un puesto de académico contribuía a su mantenimiento, sino que despertaba el más arrebatado entusiasmo en personas como aquel Padre Doctor D. Juan Benito Díaz Gamarra, quien, olvidando sin duda que aún no se había erigido la Academia, le dedicó el 18 de julio de 1782, tributándole el tratamiento de tal, el manuscrito de una obra que pensaba imprimir. La Junta, bien fuese realmente por ese motivo, o por otros menos subsanables que no constan, al mismo tiempo que le manifestó su agradecimiento se declaró incapacitada para admitirlo.

El monarca, por su parte, al recibir el *Proyecto* impreso en 1781, ordenó al virrey el 12 de enero de 1783 que le informase debidamente para poder resolver, y el 31 de julio del mismo año le daba cuenta D. Matías de Gálvez de haber cumplido sus deseos.

El expediente enviado a S. M. no deja de ser interesante por las consideraciones que en él se hacen acerca de los beneficios que reportarían las nuevas enseñanzas, si bien de una parte para enaltecer éstas y de otra por el conocido desprecio del clasicismo por todo lo que fuese barroquismo, y el dieciocho mejicano no podía serlo más exaltado, se nos hace un cuadro del estado de las artes en Méjico indudablemente erróneo.

Según D. Fernando Mangino, que fué el autor del informe [1], el atraso de las industrias y de las artes en aquellas provincias re-

1. Fechado el 22 de mayo de 1783.

dundaba en beneficio de extranjeros enemigos de Asia y Europa, y ello era de lamentar todavía más dada la habilidad que para el dibujo manifestaba la juventud, habilidad que en su opinión debía aprovecharse para el perfeccionamiento de la orfebrería, de las artes textiles, de la carpintería, etc. La creación en Méjico de una Academia de Bellas Artes estaba plenamente justificada: «¿Como no ha de calificarse acreedora a esta especie de honor y decoro —decía,— la capital de Nueva España, y la mayor ciudad del Nuevo Mundo?» «La necesidad de buenos arquitectos» agregaba «es en todo el Reyno tan visible, que nadie puede dexar de advertirla; y principalmente en Mexico, donde la falsedad del sitio, y acelerado aumento de la poblacion, hacen muy dificil el acierto para la firmeza y comodidad de los edificios». A ello se añadía el dilatado campo de acción que a la arquitectura rústica ofrecían las numerosas haciendas, casas y oficinas exigidas por la agricultura.

El mismo informe del fiscal sobre el escrito de Mangino es digno de ser tenido en cuenta, pues no en vano ocupaba aquel puesto D. Ramón Posada, que como veremos había de ser nombrado por orden expresa del Rey miembro de la Academia que ahora se trataba de fundar. Su escrito lejos de ser un documento de trámite de carácter curialesco, más bien parece un discurso académico sobre las excelencias del dibujo.

Posada nos habla de cómo el ilustradísimo autor del *Discurso sobre la educación popular de los Artesanos*, [1] tan celoso del bien de su nación, no había dudado en afirmar que las artes sólo pueden florecer en los países en donde se haya hecho común el uso del dibujo, y que sólo por medio de él pueden los oficios recobrar su esplendor; nos recuerda las citas que éste hace de la *Teórica de la Pintura* de Palomino, y sobre todo cómo los virreyes habían cuidado de la formación de las ordenanzas de diversos oficios y

1. Se refiere sin duda al publicado por Campomanes en 1775.

gremios como las de los sederos, pasamaneros, orilleros, sayaleros, tejedores de oro y seda, algodoneros, aprensadores, carderos, cordoneros, zapateros, herreros, etc. Con plena conciencia de la labor realizada en los siglos anteriores, hace memoria de las ordenanzas del virrey D. Luis de Velasco el primero, de 4 de agosto de 1557, donde se previene que nadie tenga tienda ni tome obra sin ser examinado, entre otras cosas, de dibujo, y se hacen repetidas alusiones al dibujo y a los «buenos dibujadores», y agrega que añadidas después por la ciudad, se publicaron por bando, al ser aprobadas el 17 de octubre de 1686. Todo ello, según comentaba D. Ramón Posada, era demostración de cómo «en los principios de la conquista, en aquellos tiempos de inquietud, de cuidados y de tantas atenciones, fue una de las primeras, dar reglas para que se creasen buenos dibuxadores, las artes estuviesen en aprecio y los sagrados objetos no se profanasen por manos poco diestras».

Al tratar de las industrias hace una interesante exposición del interés que en diversas disposiciones se había demostrado por el fomento de las artes textiles, y no olvida tampoco el punto de vista que parecen haber tenido muy en cuenta los propulsores del nuevo centro de enseñanza, el de los beneficios que para la balanza de comercio reportaría la formación de un personal de artesanos competente. «No ha muchos dias» el mismo, había visto, decía, en una de las principales casas de la capital, y oído «con sumo disgusto, celebrar sillerias de caoba hechas en Jamayca, lienzos pintados en Roma, reloxes de Londres, y espejos de Venecia. Asi es todo lo demas.» «No hay otro modo de evitar, que sigan pagando los pesados tributos de sus consumos inmensos, a las naciones extrangeras, para que dejen de concurrir a su riqueza perjudicial, y poblacion, y para que no vaia a mas nuestra siempre llorada dependencia.»

El virrey por su parte manifestaba su admiración por «la concurrencia de pobrecitos deseosos de aprender», y refería como se había enternecido al distribuir los premios con su propia mano

el 1.° de junio y el 26 de julio. En prueba del adelanto de los alumnos envió el 31 de julio de 1783 un cajón de dibujos hechos por ellos juntamente con su índice y con varias relaciones impresas, disculpándose de no haberlo hecho antes a causa de la guerra. [1]

Como resultaban pequeñas las seis salas destinadas provisionalmente a las enseñanzas en la Casa de Moneda proponía que se adquiriese un terreno para construir edificio propio, y terminaba recomendando que los estatutos se uniformasen en lo posible con los de la Academia de San Fernando a fin de que se pudiese hacer hermandad con ella en el envío de pensionados.

*
* *

El 25 de diciembre de 1783 aprobó Carlos III la fundación de la Academia de Méjico dotándola con 9.000 pesos anuales sobre aquellas cajas reales y 4.000, también anuales, sobre las temporalidades de los extinguidos regulares; y ordenando que, mientras se compraba terreno donde se construyese casa propia, se estableciera en el colegio de San Pedro y San Pablo o en algún otro edificio que hubiese sido de jesuitas.

Naturalmente nombró vicepatrón al virrey, y como su lugarteniente y sustituto perpetuo a D. Fernando Mangino. Por indicación expresa del monarca hizo el virrey imprimir la orden aprobatoria, de que envió ejemplares a los ayuntamientos de Méjico, Veracruz, Querétaro, San Miguel el Grande, Orizaba y Córdoba. [2]

---

1. En el legajo se conserva la relación de premios de 23 de julio y de 22 de mayo de 1783, esta última impresa. Véase *Docs. para la Hist. del Arte en América y Filipinas,* I, en prensa.

2. Consérvanse en el legajo cuatro ejemplares en forma de bando, y otro de cuatro folios con el decreto de obedecimiento.

La Junta expresó al Monarca en estos términos su gratitud:

«Señor

El establecimiento de la Academia de las Tres Nobles Artes, que la piadosa soberana munificencia de V. M. se ha dignado conceder a esta capital por su real disposicion de 25 de diciembre del año proximo anterior, merece un lugar distinguido entre los grandes y singulares beneficios, que en tan feliz y sabio reynado continuamente experimentan el Reyno, y las Provincias de Nueva España.

Su defensa asegurada en la perfecta, y costosisima fortificacion de los puentes y pasos importantes; en el aumento de la marina real, y en la existencia de las tropas veteranas, y provinciales; el mejor arreglo del gobierno, y administracion de justicia; el reformado regimen, y fomento de las minas (propia dotacion de estas regiones); la expedicion, y facilidad de sus comercios; y en fin todas aquellas acertadas ideas, que tanto conducen a la felicidad de la paz, y de la guerra; aquellas mismas, de que por la mayor parte havia carecido, y hechaba menos la America desde su conquista hasta el presente tiempo, son unos obgetos cuia importancia no se puede comparar con ninguna otra; y todos ellos manifiestan el zelo, la vigilancia, y los sabios talentos de un Monarca, que conoce muy bien el peso de un Nuevo Mundo, que sobre sus augustos, y vigorosos hombros quiso poner la Providencia.

Pero considerar, entre tan graves atenciones, a los pobrecitos niños de las escuelas del dibujo de Mexico: erigirla en formal Academia, para que esta ciudad sea la primera entre las que cubre la zona torrida, que se aproveche de la utilidad, y se adorne con el explendor, y la hermosura de las artes mas bellas: impartir la soberana inmediata proteccion: dotarla tan liberalmente quando apenas el erario comienza a convalecer de los estragos de la guerra: y sobre todo condecorarla, y señalarla con el augusto nombre de V. M., son unos beneficios, cuias particulares circunstancias verdaderamente manifiestan la piedad, el amor, y la ternura de

un Rey Padre, que sabe extender la sombra, el abrigo, y el aprecio a los mas humildes, y pequeños de sus remotisimos vasallos.

Que podra pues hazer esta nueva Academia para significar de alguna manera los intimos sentimientos de fidelidad y gratitud? Ella en algun tiempo representara en hermosas pinturas las insignes acciones de su augusto fundador, las gravara en curiosas medallas, las expresara vivamente en estatuas de marmol, y de bronze, y les levantara en fin magnificas columnas y obeliscos, que las conserven y trasladen hasta las edades mas distantes; y nada de esto podra satisfacer el encendido afecto de sus alumnos, que desean pasar tan gloriosa memoria mas alla del imperio de los siglos; pero si podra desde aora, y despues en la misma eternidad, dar infinitas gracias al Altisimo Criador del Universo por haverles dado un Rey tan benefico, rogandole incesantemente que prospere todos sus designios, que felicite su Regia Soberana progenie, y principalmente que guarde, y conserve la C. R. P. de V. M. los muchos años que toda la Cristiandad ha menester.» Firmaron [1] la comunicación todos los componentes de la Junta y la fecharon el 2 de abril de 1784.

En aquellos días propuso Don Fernando Mangino que se extendiese la gracia de consiliario a todos los miembros fundadores de la Junta, esto es, como él no tenía inconveniente en declarar, a todas aquellas representaciones de entidades que habían otorgado subvenciones anuales para el mantenimiento de la Academia, y el 5 de agosto de aquel mismo año de 1784 nombraba ya el Rey a todos ellos, si bien anteponiendo el nombre de D. Ramón Posada, fiscal de la Real Hacienda, y académico que era de honor de

1. Matías de Gálvez, Fernando José Mangino, Francisco Antonio Crespo, Ramón de Posada, José Angel de Cuevas Aguirre y Avendaño, Francisco del Rivero, Marqués de Rivas Cacho, Juan Lucas de Lasaga, Joaquín Velázquez de León, El Mariscal de Castilla, El Marqués de Ciria, El Marqués de San Miguel de Aguayo, Antonio Barroso y Torrubia, Antonio de Basoco.

la de San Fernando, y disponiendo que en lo sucesivo se designasen dos consiliarios del Ayuntamiento, dos del Consulado de Comercio y dos del Tribunal de Minería, cuyos puestos serían vitalicios. Años más tarde, el 7 de julio de 1788, llamado Mangino a la Península para formar parte del Consejo de Indias, fué nombrado Posada, como consiliario más antiguo, presidente de la Academia, puesto que conservó hasta que sus muchas ocupaciones le hicieron dimitir el 29 de abril de 1793. [1]

El 18 de noviembre del año 1784 envió el monarca para que fuesen impresos los *Estatutos*, cuyo borrador lleno de tachaduras se conserva en el legajo del Archivo de Indias así como una copia de los de Academia de San Fernando con notas referentes a su posible aplicación en Méjico.

En el despacho de remisión de los Estatutos se daban una serie de órdenes complementarias, hijas de la experiencia adquirida con el funcionamiento de las academias peninsulares, las cuales órdenes debían depositarse juntamente con aquellos en el archivo de la Academia. En ellas se deja ver tanto la previsión del buen administrador que conoce la facilidad con que se malgastan los fondos públicos, como la del gobernante que sabe cuán expuestas a luchas y parcialidades se encuentran la vida de las corporaciones. Algunas merecen ser recordadas.

Encarecíase que las pensiones que se concedieran fueran suficientes, sin superfluidad ni miseria, a fin de que el que la disfrutara pudiese ocuparse exclusivamente de sus estudios, es decir, lo que fuera necesario «para la honesta y moderada manutencion y

---

1. En la propuesta hecha al virrey se colocaban en segundo y tercer lugar a D. Angel de Cuevas y Aguirre y a D. Antonio Basoco. En este mismo legajo constan otros nombramientos que creo de muy escaso interés. En 26 de febrero de 1790 fueron nombrados consiliarios D. Fausto Elhuyar y D. Miguel Constansó, que derrotó a D. F. Fernández de Córdoba, al Conde de Santiago, y a D. Bernardo Bonavía. Hay otra lista de los quince académicos nombrados en 21 de julio de 1793.

bestido de un pobre honrado». No existirían pensiones para Madrid, Paris o Roma, para evitar a la Academia el enorme gasto que esto significaría si bien excepcionalmente, y con el carácter de gracia particular podría concederse una ayuda de costa a quien quisiera estudiar en aquellas poblaciones a sus propias expensas. En cuanto al sueldo de los mismos profesores debería obrarse con la mayor moderación. Tampoco quería el monarca que existiesen graduaciones entre los académicos, ni que se recibiese premio en más de un arte, y en previsión de discordias y parcialidades entre los profesores no se mostraba muy partidario de la distribución de premios mensuales en dinero, aunque dejaba en libertad para continuar distribuyéndolos si su suspensión había de ocasionar mayores inconvenientes. Los premios debían de consistir en medallas de oro y plata, cuyos troqueles haría Gil, grabando en su anverso acciones de la beneficencia de S. M. en favor de sus pueblos, y se mandaba por último que pidiese la Academia los profesores que estimasen necesarios.

Constituida ya la Academia con arreglo al flamante Estatuto se inauguró el curso el día 4 de noviembre de 1785, de cuyo acto dió cuenta a S. M. el Conde de Gálvez con la siguiente carta:

«A este fin hice convidar con villetes impresos a la Real Audiencia en particular, al Reverendo Arzobispo, a todos los tribunales cavildos eclesiasticos y secular cuerpos militares, prelados religiosos, gefes de oficinas y demas nobleza de esta capital, y mande disponer la sala principal de este palacio, en que se colgaron todas las piezas executadas por los ciento y doce opositores, con el obgeto, asi de que una funcion tan respetable se desempeñase con la magnificencia correspondiente, como de que el publico viese los frutos de la aplicacion en la juventud, y la justicia que se hacia al merito.

Restituido yo de la catedral, a donde havia pasado con toda la corte a oir la misa de gracias que se canto por la feliz conservacion de la preciosa vida de S. M... se dio principio a este acto

con un elocuente discurso, que dispuso el consiliario D. Joaquin Velasquez de Leon, y leyo el academico de honor D. Joseph Ignacio Bartolache, siguiose despues la lectura del extracto de los acuerdos de la Academia por el secretario D. Antonio Piñeiro; y posteriormente dixo vna breve arenga en elogio del ynstituto el Bachiller D. Gabriel de Ocampo discipulo de la Escuela de Geometria con previo permiso que le di para ello.

Concluida esta, distribui por mi mano los premios a treinta jovenes, cuyas obras se havian examinado y calificado por el Director General Don Geronimo Antonio Gil, y los siete Profesores que exercen oy el cargo de correctores provisionales del dibujo, haciendo el secretario las respectivas indicaciones.

En tanto se egecutaba todo esto, se ocuparon cinco alumnos de la Academia en trabajar otras tantas piezas de pintura, escultura, arquitectura, gravado en hueco, y lamina, a mi vista, y del numeroso, lucido concurso que los estaba mirando; y haviendoles dado la ultima mano, me las presentaron con el mayor regocijo, asegurando a V. E. que no fue menor el mio al notar en ellas la rara disposicion de estos patricios para las artes, y sus progresos en el dibujo.

Ultimamente reparti entre los consiliarios varios exemplares de los Estatutos, cuya impresion se acabava de hacer, y se finalizo esta seria magnifica funcion con un fuerte golpe de musica, que havia repetido ya distintas sonatas en los frecuentes intermedios de ella.

Estos fueron en compendio los precisos terminos en que se celebro la abertura de la Academia de San Carlos de Nueva España, que sera siempre uno de los mas gloriosos monumentos de la soberana liberalidad del Rey y de la generosa proteccion de V. E.»

Terminaba diciendo que enviaba varios ejemplares de los *Estatutos,* para entregarlos a sus magestades, altezas, ministros y demás personas de distinción, y rogaba que se encuadernasen de-



Fig. 1.—*Dibujos de J. A. Gil para las medallas de la Academia.*

Archivo de Indias, de Sevilla.



Fig. 2.—Academia Nacional de Bellas Artes de Méjico.

bidamente, pues los remitía en rústica a causa de la falta de tafiletes y de buenos encuadernadores, que decía padecerse en Méjico. [1]

Los alumnos que concurrían a la Academia eran de las clases más humildes. Ya el virrey había hablado al monarca de aquellos «pobrecitos deseosos de aprender» y ya hemos visto como éste había dispuesto que se les concediesen pensiones suficientes para que pudieran dedicarse exclusivamente al estudio de las Bellas Artes. No en vano el mismo declaraba que uno de sus deseos al erigir la nueva institución era redimir de la miseria a «una numerosa porcion de havitadores de ese gran pueblo», y en el despacho de remisión de los Estatutos, apesar de su repugnancia, permitía la concesión de los premios en metálico. La Junta, en efecto, aprovechando aquel margen de libertad, representó la conveniencia de conservar los premios en metálico aunque se redujesen a trimestrales, tal era, según aseguraban, el estado de desnudez y de miseria en que los alumnos vivían.

Por estos mismos motivos, años después, se consiguió también el 30 de junio de 1793 la relevación de tributos de cuatro indios pensionados por la Academia, [2] y de sus sucesores.

Transformada definitivamente en Real Academia de San Carlos la primitiva escuela de la Casa de Moneda urgía dotarla de personal competente y de todo el material necesario; grabar las medallas de los premios y pensar en la construcción de edificio propio. Veamos las noticias que para cada uno de estos capítulos de la historia de la Academia nos proporcionan los documentos conservados en Sevilla y Madrid.

---

1. El Sr. Galindo, en el artículo citado reproduce la portada y el escudo de los Estatutos impresos en Méjico por Zúñiga y Ontiveros en 1785.

Conozco otra edición de 1852: *Estatutos de la Academia Nacional de San Carlos de esta capital y leyes posteriores pertenecientes al mismo establecimiento.* Mexico, 1852. Supongo que existirán otras, pero no me he ocupado de saberlo.

2. Entre ellos de Juan Fortis.

*
* *

Según era costumbre en las academias que se tomaron por modelo, y se dispuso en sus propios Estatutos, la de San Carlos de Méjico tenía que hacer también las medallas de sus premios.

En el despacho de remisión de 1784 se ordenaba que D. Jerónimo Antonio Gil grabase los troqueles, y en efecto el 26 de septiembre del año siguiente enviaba el virrey los dibujos hechos por aquél, (Fig. 1) que se conservan hoy en el Archivo de Indias. [1]

Aunque el trabajo de Gil mereció en la corte toda clase de elogios por el buen gusto que en opinión de Hermosilla tan bien acreditado tenía su autor, se estimó que no respondía a lo dispuesto en el artículo 26 de los Estatutos y en la orden reservada de 18 de noviembre de 1784, pues cada una de las seis medallas que debían ejecutarse, tenían que presentar en su anverso otras tantas acciones heroicas de las muchas realizadas por el monarca a semejanza de lo que había hecho la Academia de San Fernando. En vista de ello se propusieron diez asuntos para que se eligiesen seis cuidando mucho de que en todas las medallas ocupase la persona del rey lugar principalísimo. [2] En el reverso de las seis habían de repetirse las armas de la Academia de San Carlos, que serían precisamente las reales con la adición de la leyenda: «Carolus III. Pater Patrie Die 25 Decemb. an. 1783», y ese reverso serviría además de sello mayor y menor en las cartas y despachos de la Academia. Aconsejóse que las medallas de plata—dos habían de ser de ese metal y cuatro de oro—no fuesen de gran extensión por la facilidad con que se rompían los troqueles, se hicieron otras

---

1. Están trazados en una hoja de papel de 0,160 de ancho por 0,217 de alto.

2. La lista de los asuntos propuestos se publica en *Documentos para la Historia del Arte en América y Filipinas*, I, en prensa.

advertencias de menos interés artístico referentes al tamaño y al peso, y se dispuso por último, que mientras Gil procedía a la ejecución del troquel del reverso enviase al Consejo para su aprobación los dibujos del anverso.

No consta el envío de éstos, pero sí que el 27 de agosto de 1792 remitió el virrey al Marqués de Bajamar veinte medallas de oro, noventa y siete de plata y otras tantas de cobre, juntamente con una lista [1] de las personas y entidades a que las destinaba la Academia de Méjico. En 10 de diciembre acusó ya recibo la Academia de San Fernando de sus dos medallas de plata y cobre y otro tanto hicieron en enero del año siguiente las de Barcelona, Sevilla y Cádiz.

En el archivo madrileño se conserva además un folio impreso cuyo título es el que sigue: *Explicacion de la medalla que la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de N. E. dedica a su augusto fundador el Señor Don Carlos III para perpetuar su memoria.* Según en él se dice, la medalla presenta el busto de Carlos III y en el reverso el sepulcro con las diversas figuras, cuyo significado se explica en el impreso.

*
* *

La Academia contaba para sus enseñanzas con los materiales llevados por D. Jerónimo Antonio Gil desde la Península, a que ya me referí al dar noticia de su comisión para fundar la Escuela de grabado de la Casa de Moneda. Por el archivo de la Academia de San Fernando sabemos lo que allí se le entregó y en el Archivo de Indias se conserva una relación firmada por el mismo en 26 de agosto de 1785 de todos los materiales de estudios que había llevado de España. [2]

---

1. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.
2. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.

El 12 de abril de 1786 se ordenó que todo ello, así como lo demás comprado hasta aquella fecha por la Academia, se incluyesen como bienes propios en los inventarios de la misma.

Entre lo llevado por Gil desde España hay que citar en primer término una buena partida de libros en la que figuraban tratadistas españoles como Butrón, Pacheco, Palomino, Arfe, Gutiérrez de los Ríos, y otros extranjeros, como Serlio, Durero, Viñola, Vesalio, etc., varias obras sobre la técnica del grabado, y un gran número de publicaciones, entre las que figuraban las de Antonio Agustín y las del Padre Florez sobre medallas. Los dibujos casi llegaban al centenar y las estampas pasaban de mil. Había llevado también más de trescientas medallas de plata, de ellas griegas y romanas, no sabemos en qué proporción, y más de tres mil entre originales y vaciados de cobre y plomo. Todavía en esa fecha se conservaba la caja de los azufres, cedida por la Academia de San Fernando, pero de los yesos solo existían cuatro o cinco cabezas, pues todo lo restante se había hecho pedazos en el camino.

Además de aquellos libros y elementos de estudio llevados por Gil, la Academia adquirió en diferentes tiempos otros muchos de que se conserva relación igualmente firmada por aquél en 26 de agosto de 1785. [1]

Entre esos libros y estampas figuran los nombres de Benavente con sus *Elementos de Arquitectura*, Couper, Pozzi, Borromino y Carracci. Las estampas casi llegaban a las novecientas: unas ciento cincuenta estaban expuestas en sus marcos en las salas de estudio, y las de humo y buril para que fueren copiadas sumaban el medio centenar. Registraba más de cien dibujos hechos en Méjico, y, sobre todo, noventa y nueve cuadros de pintura, si bien, con la disculpa de que los restantes eran medianos, sólo menciona especialmente nueve de ellos: Un Jacob de Ribera, un San Juan de Villavicencio, una Virgen de Belén de Pedro de Cortona, las Siete

1. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.

Virtudes en tabla de escuela de Rafael, tres cuadritos también en tabla de Miguel Angel, un cuadro pintado en tabla de Apóstoles de medio cuerpo de Zurbarán, y otro cuadro, no se precisa si en tabla o en lienzo, de la Caridad Romana de escuela italiana.

De esas pinturas no ofrece gran dificultad la identificación entre las que actualmente conserva la Academia del Jacob y del San Juan y a ellos he de referirme en la segunda parte de este trabajo. El de las Siete Virtudes de escuela de Rafael, es seguramente el n.º 333. Su origen leonardesco lo apuntó ya con acierto Revilla al reprodudirla en su *Arte en Mexico,* 145 y Gabelentz [1] cree que debe buscarse su autor en las proximidades de Giovanni Pedrini. Caso de que no procedan de la colección Pani, los tres cuadritos de escuela de Miguel Angel pudieran ser las tablas catalogadas hoy bajo los números 378 y 379, que representan la Creación de Eva, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso, y que todavía figuran en el *Catálogo* vigente, aunque con interrogante, como de escuela de Miguel Angel. No sé si la clasificación vendrá arrastrada desde el siglo XVIII, pero de todos modos es clasificación que no puede defenderse sino en términos generales. [2] En cuanto al cuadro en tabla de los Apóstoles de medio cuerpo de Zurbarán sólo se me ocurre pensar en la pintura de ese asunto que figura en la sala de escuela mejicana de los siglos XVII y XVIII [3], cuyos tipos parecen inspirados en los de la Incredulidad de Santo Tomás de Arteaga pero cuyo colorido sucio poco tiene de zurbaranesco. No conservo nota de si está pintado en tabla o en lienzo por lo que me limito consignar esas coincidencias.

Como todos aquellos, libros, estampas y pinturas se con-

---

1. *Die Akademie.* REPERT. F. KUNSTW. t. 46. p. 153.

2. Gabelentz. *Die Akademie.* REPERT. F. KUNSTW. t. 46. p. 149. Créelo relacionado con Baldung Grien y Durero, y lo supone de Alta Alemania de hacia 1520. Evidentemente no le faltan analogías con Grien. Su autor tal vez ha conocido el arte de Scorel y las fantasías del Bosco.

3. ¿Sin número?

sideraban insuficientes para el nuevo establecimiento presentó Gil el 26 de agosto de 1785 una nota firmada de todos los útiles y libros que en su opinión necesitaba la Academia. [1]

La relación era evidentemente de grandes proporciones.

Pedía en primer término vaciados de esculturas: del Apolo grande de la Academia, del Apolino, de la Venus de Médicis, del Laoconte, del grupo de Castor y Polux, del Gladiador, del Hermafrodita, del Saturno, del Mercurio, y terminaba con unas partidas generales en que solicitaba los vaciados de las mejores estatuas grandes y chicas, de las cabezas, pies, manos, bajos relieves y de los mejores Cristos que poseía la Academia. Incluía una importante relación de papeles, colores, pinceles, diversas cartillas de dibujos ornamentales; instrumentos como cuadrantes astronómicos, un telescopio, niveles, estuches de dibujos, etc., y pedía después varias colecciones de estampas, publicaciones de medallas e incluso una serie de vaciados ingleses de antigűedades que el estimaba muy útiles para el grabado en hueco.

Lo que llena la mayor parte del escrito de Gil es la lista de libros. En ella aparecen tratadistas como Bails, Mengs, Castro, Belidor, Műller, Frezier, el Vitruvio de Perrault de 1684; las publicaciones sobre las antigűedades de Herculano y Pompeya, hechas por Carlos III, las de Roma debidas al Piranesi, las de Palmira editadas por los ingleses, libros de viajes como el de Ponz, relaciones de repartos de premios y memorias de diversas academias, alguna obra de historia como la de Mariana, y sobre todo un larguísimo capítulo bibliografía matemática, no sólo del siglo XVIII sino también del XVII, en que aparecen un cierto número de trabajos de física. En su deseo de dotar a la Academia de una biblioteca lo más completa posible no tenía inconveniente en incluir partidas tan amplias e indeterminadas como ésta: «Todos los mejores libros que traten de las artes que se han publicado en Fran-

1. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.

cia, Inglaterra, Alemania, Italia y otras partes». Eso sin perjuicio de haber hecho relación exacta de los libros a que ya me he referido.

Por último recordaré que en esta memoria de Gil se advierte también el deseo de enriquecer las colecciones de la Academia con pinturas originales, es decir de proseguir el camino que terminaría con la formación del actual Museo, pues aparte de pedir una serie abundante de figuras, dibujadas por Mariano Maella, Francisco Bayeu, Antonio González y Antonio Velázquez, quería que se encargase un cuadro a cada uno de ellos o a alguno de los otros pintores más sobresalientes.

Recibida en Madrid la petición, no dejó de producir cierta sorpresa. Se recomendó a la Junta que midiese esas aspiraciones con las posibilidades económicas de la naciente Academia, pues como eran muchos los gastos que debían hacer convenía que se redujesen a lo más preciso. Hasta se les dejó ver la sospecha de que no hubiesen considerado suficientemente los enormes gastos que significaría el vaciado, embalaje y conducción de las grandes estatuas que deseaban de la Academia de San Fernando, desde Madrid a Cádiz y de Veracruz a Méjico. Este solo renglón, aseguraban, importaría muchos miles de pesos y además se correría el peligro de que se perdiesen totalmente en el camino.

En opinión de Hermosilla, comisionado en Madrid por S. M. para ocuparse de los asuntos de la recién creada Academia, aunque mucho de lo solicitado era verdaderamente útil y aun necesario, abundaba también lo que en su manera de sentir era impertinente y desde luego innecesario. Con ese criterio anotó las listas de Gil formando dos grupos, incluyendo en la segunda categoría los vaciados, seguramente por su elevado costo y por lo peligroso de su transporte, y la casi totalidad de los libros de matemáticas. Recomendó además que se dejasen para más adelante las cartillas y cuadernos de grabados ornamentales, así como los encargos a Maella, Bayeu, González y Velázquez, advirtió que eran muy costosas las

publicaciones de medallas que pedía y rogó que precisase Gil aquella partida de todos los mejores libros de arte publicados en diferentes países a que antes hice alusión.

Para hacer frente a los gastos que todos aquellos encargos habían de originar se pidió a la Academia de Méjico que enviase al presidente de la Contratación de Cádiz de doce a dieciseis mil pesos. [1]

Aunque no faltaba alguna razón a Hermosilla, recomendando prudencia, es indudable que si durante el siglo XIX hubiese tenido la Academia a su frente muchas personas de los entusiasmos de Gil no le faltarían hoy motivos para felicitarse. Pero lo cierto es que apesar de las advertencias de Hermosilla parece que se procuró complacer los deseos de la nueva Academia incluso en lo que aquél encontraba mayores dificultades, como era en el envío de los vaciados de escultura.

Sabemos que el 27 de octubre de 1788 escribía el virrey Flórez rogando que se activase todo lo posible el envío de los yesos, pues los pocos que existían en la Academia habían sido copiados ya por los alumnos muchas veces y que el 27 de marzo del año siguiente de 1789 podía comunicar Hermosilla que había visto los moldes para las figuras y grupos existentes en la Academia de San Fernando y que había tratado sobre el particular con José Panucci «que es», según él decía, «el artifice mas diestro que tenemos en la Corte, para esta maniobra». A ruego del mismo Hermosilla ordenó el Conde de Floridablanca al secretario de la Academia Antonio Ponz que se facilitase el vaciado de cuantas esculturas aquél indicara.

Como Hermosilla se encontraba enfermo—le flaqueaba la cabeza y sus piernas se resistían a sostener el cuerpo—y la falta de salud le impedía asistir a los talleres en que se preparaban los efec-

---

1. En 1789 quedaron depositados en Madrid 13.000 pesos que había transportado la fragata la Venus.



Fig. 3.—MORALES: *La Virgen.* *Academia de Méjico.*



Fig. 4.—*La Piedad.* *Academia de Méjico.*



Fig. 5.—MORALES: *La Piedad.*
Convento de las Teresas. Sevilla.

tos destinados a la Academia de Méjico, nombró el Rey para reemplazarle el 2 de mayo de 1790 a D. Fernando Mangino, miembro ya del Supremo Consejo de Indias, quien al manifestar su agradecimiento por el honor que se le concedía recordó como había sido él quien ideó el proyecto de la Academia de San Carlos.

Mangino, con el interés que es de presumir en una obra que podía considerar propia, acudió sin pérdida de tiempo a la Academia de San Fernando donde se encontró los vaciados dispuestos para su embalaje. Le acompañaba Tolsá, quien a los pocos meses había de ser nombrado profesor de la Academia de Méjico, y ambos de común acuerdo, según escribía en 12 de mayo de 1790, propusieron que se vaciasen además otras obras, [1] por valor de 4.850 reales, propuesta que fué inmediatamente aprobada. Panucci percibió por su trabajo la suma de 23.543 reales y las esculturas quedaron colocadas en sesenta y tres cajones. Mangino consiguió flete gratuito y exención de impuestos para todo aquél envío. Aunque poco tiempo después se decidió para que llegasen a Méjico lo antes posible, que si no salía ningún buque de la Real Armada se utilizase cualquier embarcación mercante, como veremos después, se optó por el procedimiento más económico.

El 27 de agosto de 1790 salían de Madrid las estatuas y demás efectos destinados a la Academia en setenta y seis cajones y el 14 de septiembre por la mañana entraban en Cádiz los doce carros que los transportaban. Tolsá, que había presenciado el embalaje de las esculturas en Madrid, y que como es sabido, y referiré más adelante, fué comisionado para que cuidase del transporte de las estatuas, se encontraba ya en Cádiz, y al dar noticia aquel mismo día de su llegada advertía la necesidad de rellenar los cajones de paja, de asegurar sus puertas con correas claveteadas, y de forrarlos con lienzos encerados. Mas a pesar de todas las previsio-

1. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.



nes no pudieron salir hasta el 20 de febrero de 1791 en que se hizo a la vela la urca de la Real Armada Santa Paula. Embarcó también en ella Tolsa quien adquirió en Cádiz y llevó consigo 154 quintales de yeso blanco en piedra.

De lo que constituía la remesa de esculturas, además de los yesos mismos existentes en la Academia, tenemos noticias por las cuatro relaciones que entonces se remitieron. Una de ellas, la más importante, la publicó el Sr. Escontría [1], y es la del contenido de cada uno de los sesenta y tres cajones de yesos. Las otras en realidad sólo pueden servir para aclarar partidas de la anterior [2] a quienes se interesen por la catalogación de los yesos que aún se conservan.

A la vista de esos documentos puede afirmarse que se llenaron con creces los deseos de Gil y de la Academia de Méjico en lo que a vaciados de esculturas se refiere. 3

A los yesos acompañaban varios cajones de libros, estampas, pinceles y demás efectos pedidos por Gil. A juzgar por la relación del envío, 4 el número de libros remitidos era sumamente reducido, pero debe advertirse que ya en el año anterior se había hecho otra entrega de libros, estampas e instrumentos que acreditan las facturas de Sancha conservadas en el Archivo de Indias y que no figuran en aquella relación 5. Sabemos además que el 18 de noviembre de 1790 habían llegado a Nueva España en el bergantín

---

1. *Don Manuel Tolsa.*

2. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.

3. Acerca de las esculturas de la Academia de San Fernando, véase, Eguidanos. *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid.* Madrid, 1794, 84 láms.

4. Publicada por el Sr. Escontría. *Don Manuel Tolsa,* 113. Consérvase ejemplar en el Archivo de Indias.

5. Facturas de 8 de abril y de 14 de agosto. La de agosto sí se refiere al contenido de la relación publicada por el Sr. Escontría, a que me refiero en la nota anterior. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.

Dichoso tres cajones enviados por Hermosilla desde la Coruña, y que Mangino había comunicado como quedaba aún pendiente lo pedido a Roma, Paris y otras ciudades.

En diciembre de 1792 al dar cuenta Mangino de la nueva remesa de libros y estampas, también adquiridos por conducto de Sancha, y remitidos en el navío de guerra San Pedro Alcántara, declaraba terminada la comisión que S. M. le encargara, salvo en lo referente a la adquisición de cuadros, que se había encomendado a Maella. La factura del famoso librero da idea de la importancia de la adquisición. [1]

Toda persona que haya visitado la biblioteca de la actual Academia Nacional de Bellas Artes de Méjico, sabe muy bien que los fondos verdaderamente valiosos que posee están constituidos precisamente por su espléndida colección de estampas y por sus bellas obras ilustradas de esta época. [2] En su presencia se cree uno ante esos monumentos que nacidos bajo los mejores auspicios el hado adverso sólo les permitió levantar de marmol las primeras hiladas. Se diría que los manes de D. Jerónimo Antonio Gil, y de D. Fernando Mangino, del gran fiscal D. Ramón Posada y del buen Rey Carlos III, consumidos por la nostalgia, viven en esas limpias reproducciones de templos y de estatuas clásicas que se guardan en la biblioteca de la Academia.

Las aspiraciones de los propulsores de la Academia no se limitaban a formar una gran colección de vaciados de estatuas clásicas, a organizar una espléndida biblioteca y a dotar cumplidamente de material a la Academia, sino que deseaban crear en Méjico un museo de pinturas. Ya vimos como habían adquirido antes de 1785, nada menos que noventa y nueve cuadros, y como Gil había

---

1. *Docs. para la Hist. del Arte en América*, I, en prensa.

2. Con mucho gusto reitero desde aquí al Sr. Picaseño mi reconocimiento más sincero por sus muchas atenciones durante mis visitas a la biblioteca de la Academia.

propuesto aquel año, que se encargasen cuadros a los pintores españoles más sobresalientes de la época, entre los que nombraba a Maella, Francisco Bayeu y Antonio Velázquez.

Una carta del virrey de 30 de julio de 1792 nos refiere como la Academia había acordado que por medio de Tolsá se encargasen a Madrid «cinco lienzos de pintura de los mejores profesores actuales de ella», y consta [1] además que después de haberse recibido los retratos de Carlos III y Carlos IV pintados por Maella encargó la Academia «dos quadros grandes a los pintores de camara Don Francisco Bayeu y Don Mariano Salvador Maella con el objeto de que los discipulos tengan a la vista buenos exemplares y el de formar una coleccion de lo mejor que en el dia y en lo succesivo hubiere entre nuestros profesores». Como consideraban que las muchas ocupaciones de Bayeu y Maella no les permitirían ejecutar estas obras con la brevedad que deseaban rogaron que S. M. les concediese permiso y tiempo para hacerlo.

Sin embargo, a juzgar por los cuadros que se mencionan de los noventa y nueve que la Academia había adquirido antes de 1785 existía en sus directores el deseo de que la galería de pinturas fuese también de obras antiguas, puesto que sólo figuran nombres como Ribera, Zurbarán, Villavicencio, etc. Además ese mismo deseo se reiteró en la carta de 29 de enero de 1793, en que solicitaron de S. M. los duplicados que existiesen en las colecciones reales. Aunque para prestar mayor fuerza a la petición los directores del nuevo instituto declararon que en la misma ciudad no existían cuadros de pintores conocidos y el virrey por su parte recomendó la solicitud con el mayor interés se contestó a la Academia el 24 de febrero del año siguiente que en las colecciones reales no existían los tales cuadros duplicados.

En Madrid, sin embargo, se prefería también que las pinturas

---

1. Cartas del virrey de 31 de enero de 1793 en que se incluyen otras de la Academia de 27 del mismo mes. Archivo de Indias. Méjico. Leg. 1436.

que se adquiriesen fueran antiguas y no modernas, y tanto es así que en este sentido se había respondido al virrey el 7 de febrero de 1793 que por estimarse que serían «mas a proposito algunas obras originales de los profesores antiguos de conocido merito, que las de los actuales» se había dado la comisión de adquirirlos a uno de los pintores más hábiles e instruídos de la corte. En efecto, el 9 de enero se había encomendado la compra de los cuadros a Mariano Maella. [1] Tal vez por no haber encontrado ocasión favorable, o porque no dedicase al encargo toda la atención que merecía, lo cierto es que hasta bien entrado el año siguiente, en 14 de mayo, no dió cuenta de sus gestiones, para comunicar que con motivo de haber sido designado tasador de las pinturas que pertenecieron al difunto cónsul de Francia Don Juan Puyo podrían adquirirse las pinturas originales que deseaba la Academia de Méjico. Pero como Maella no puntualizó nada acerca de las tales pinturas, se le respondió que no bastaba que fuesen «originales: se necesita que sean buenas y de buenas firmas» y se le rogó que enviase nota de sus autores, asuntos, estado de conservación, etc.

La advertencia no debió de gustar a Maella, en quien tal vez no era la modestia la virtud predominante, pues, dolido en su amor propio, preguntó con cierta sorna, al comunicar que el encargado de la testamentaría se negaba a facilitar el inventario donde figuraban los autores, asuntos, tamaños y precios, si los cuadros habían «de tener alguna otra particularidad, que yo no sepa», decía, «para que las pinturas que se ayan de comprar sean buenas».

Del término en que pararon las gestiones comenzadas con tan poco tacto por Maella, nada consta en los papeles por mí revisados en Sevilla y Madrid. Unicamente puedo asegurar que el 15 de octubre de 1794 aún no las había adquirido.

En cambio sabemos que Maella mismo pintó y cobró a la

1. El 7 de diciembre de 1792, según carta de Mangino, había recibido ya Maella aquél encargo.

Academia los retratos de cuerpo entero de Carlos III y de Carlos IV, pero tanto de ellos como de los honores que quiso concederle la Academia me ocuparé más adelante al tratar de las pinturas mismas.

Uno de los fondos de la Academia que no tuve tiempo de estudiar durante mi estancia en Méjico es el de sus dibujos. Convendría ocuparse de este particular, pues si se conservan los enviados desde Madrid tal vez pudiera tenerse alguna sorpresa importante.

*
* *

«Luego que esta Real Academia logro el alto honor de que S. M. empeñado en hazer felizes a los vasallos de estos dominios, se dignase erigirla, y dotarla, penso en la construccion de un edificio, que correspondiendo al respetable nombre de su augusto fundador, pudiese abrazar la numerosa juventud que de todas partes concurre a ella; y con este obgeto, despues de muchas reflexiones, y solicitudes, compro en cantidad de treinta mil pesos el solar de Nilpantongo, que situado en la hermosa calle de San Andres, inmediata a la Alameda, que es el paseo general de todas las estaciones del año, ofrece a los profesores y, aficionados la conmodidad de que a buelta de el, entren prontamente en la Academia, livertandose por este medio de la fatiga que precisamente les ocasionaria su colocacion en otra parte mas distante». [1]

Así comenzaba la carta que en nombre de la Academia escribió D. Fernando José Mangino al virrey el 27 de enero de 1785.

Dada la amplitud del sitio, tenían el proyecto de que el edificio poseyese su capilla y un pequeño colegio para que vivieran en él los jóvenes consagrados a aquellos estudios. Como los

1. En 12 de abril de 1786 se concedió la exención del derecho de alcabalas para la compra de aquel terreno.

entusiasmos de la flamante Academia eran grandes, enviaron el plano [1] del solar a la de San Fernando para que abriese un concurso y se abonase, sin limitación alguna, lo que se creyera justo por el mejor proyecto. Deseaban además colocar en la fachada principal el busto de S. M. de marmol de Masa de Carrara y que fuese esculpido por una mano diestra sin que para conseguirlo se reparase tampoco en gastos.

Desconozco el resultado del encargo encomendado a la Academia de San Fernando, pero lo cierto es que tres años más tarde, el 25 de enero de 1788, envió el virrey tres proyectos ejecutados por el director de arquitectura de la de Méjico, D. Antonio González Velázquez, para que S. M. eligiese. González Velázquez había trazado primero un proyecto de un edificio magnífico, cuyo importe ascendía a 885.830 pesos, y como dado su costo no podía pensarse en ejecutarlo, hizo otro que apesar de ser mucho más modesto pues lo calculó en 292.720 pesos, también resultó irrealizable con los 50.000 pesos disponibles. En vista de ello compuso un tercer plano a base de la fachada del segundo proyecto, pero edificando en la planta baja sólo las aulas indispensables y en la alta el salón de juntas y las piezas que cupieren en el frente. El resto del terreno se cercaría con una pared a fin de proseguir la obra más adelante en proporción a los fondos disponibles.

Pero transcurrieron todavía algunos años sin construirse el edificio y los arrestos de la Academia decayeron considerablemente. En el mismo legajo que las noticias anteriores se conserva otra carta del virrey de 27 de mayo de 1791, que forma el más vivo contraste con la de 1785. Pasado el optimismo de los primeros tiempos descubrieron los académicos que el solar antes tan elogiado distaba del centro y que los días de lluvia serían muchos los jóve-

---

1. Lo reproduzco en *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias,* lám. 121.

nes que dejarían de asistir a las enseñanzas. Deseaban ahora un paraje más cómodo y, como sólo disponían de 50.000 pesos, pidieron permiso para vender el solar de Nilpantongo al Real Tribunal de la Minería en 30.000 pesos y adquirir con esa cantidad una o dos casas en sitio más apropiado. El 7 de septiembre de 1792 le fué concedida lo licencia. [1]

*
* *

Uno de los grupos de noticias más importantes que se contienen en los documentos de Sevilla y Madrid, base del presente trabajo, es el referente a los artistas a quienes fueron encomendadas las enseñanzas en estos primeros tiempos.

Los que formaron el profesorado de la Academia en este período de su fundación, puede decirse que aparecen en escena en tres etapas. En la primera, en 1785, vemos surgir al grabador Gil y al arquitecto Constansó, que ya residían en Méjico, en la segunda, en 1788, son llamados de la Península los que formaron el cuadro completo de profesores: Aguirre, Acuña, Arias, González Velázquez y Fabregat, y en la tercera, pasado el año de 1790, acuden para llenar las vacantes producidas por Arias y Acuña, el escultor Tolsá y el pintor Jimeno.

Pero con anterioridad a todo esto debe recordarse aquí la petición de profesorado hecha por Gil a la Península el 18 de julio de 1782, cuando regía los destinos de la futura Academia la Junta preparatoria, si bien parece que la propuesta no tuvo resultado alguno positivo. En aquella lista [2] figuraban en primer término para pintura, escultura y arquitectura respectivamente D. Mariano Salvador Maella, D. Isidro Carnicero, y D. Juan de Villanueva, y en

1. De esa venta da también noticia Marroqui. *La ciudad de Méjico,* I, 412 y sigs.

2. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.



Fig. 6.—ZURBARÁN: *La Cena.* *Academia de Méjico.*



Fig. 7.—ZURBARÁN: *San Agustín.*

Academia de Méjico.



Fig. 8.—ZURBARÁN: *San Juan de Dios.*

segundo lugar José Esteve, Alonso Bergaz y Antonio Machuca. También hay que citar la actuación de José Alcíbar, de Francisco Clapera y del escultor Santiago Sandoval, que según se afirma fué el primer maestro de escultura que hubo en la Academia. [1] Como veremos Clapera aspiró más tarde, creada ya ésta, a una de sus direcciones, pero no se le consideró con capacidad suficiente para desempeñarla.

En la nota de los sueldos [2] aprobados por la junta de gobierno de 14 de abril de 1785 figuran ya dos cargos específicamente técnicos, el de director de matemáticas y el de director de grabado de medallas, cada uno con mil pesos. Para la enseñanza de las matemáticas se designó [3] al célebre arquitecto y capitán de ingenieros Constansó, persona que trabajó mucho en su profesión y que tal vez sea menos conocido de lo que debiera. La Academia le estaba especialmente obligada por el particular empeño con que se había dedicado a enseñar por su encargo desde el 5 de diciembre de 1782, los principios de aritmética, geometría y arquitectura práctica. «Las recomendables circunstancias del citado capitan, su reconocida actividad, y genio propio para instruir a los jovenes cuya gracia es concedida a pocos», decían, «le hacen tan util como necesario a la Academia». La enseñanza del grabado fué naturalmente confiada al propio Gil.

Como la largueza con los caudales públicos era por desgracia tan conocida entonces como ahora, los argumentos no convencieron plenamente al Consejo de Indias, pues no en vano se había recomendado de manera muy particular al remitir los Estatutos la mayor moderación en los sueldos. A propuesta de Hermosilla el 18 de febrero de 1786 se denegó la gratificación a Constansó, por

1. La noticia referente a estos tres artistas la encuentro en Revilla en su *Pedro Patiño Ixtolinque*, y la aprovecha el Sr. Galindo en su *Reseña...* p. 14.

2. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.

3. El 14 de abril de 1784.

estar decidido su regreso a la Península, aunque no por ello dejó de manifestarse lo excesiva que se consideraba la gratificación de mil pesos por enseñar matemáticas tratándose de una persona residente en Méjico. En cuanto a los otros mil asignados a Gil, tal vez por tratarse de una de las principales columnas del nuevo instituto, no creyeron prudente denegarlos, aunque sí reducirlos a la mitad, advertir que quienes le sucediesen en el cargo de la Casa de Moneda, desempeñarían como parte integrante de éste y sin gratificación alguna aquella enseñanza, y recordar la necesidad de ajustarse a la moderación prevenida en la R. O. de 18 de noviembre de 1784.

En cumplimiento de la misma R. O. con que se remitieron los Estatutos, reunió el virrey la junta, y como consecuencia de ella hizo el 25 de agosto de 1785 la petición del profesorado que se estimaba necesario. Solicitaron dos directores de pintura, debido a la particular preferencia que por este arte demostraban los alumnos, uno de escultura, uno de arquitectura y otro de grabado de lámina.

Encomendada la provisión de las plazas a la Academia de San Fernando abrióse un concurso al que consta que concurrieron Ginés de Andrés y Aguirre, Esteve, José Arias, Julián de San Martín, Antonio González Velázquez, Ignacio Tomás, Alonso Regalado Rodríguez, José Miguel Joraya, y Fernando Selma. Si no acudieron al concurso figuraron también con este motivo Cosme de Acuña, Fernando Selma y Joaquín Fabregat.

El 13 de marzo de 1786 escribía Hermosilla al Marqués de Sonora, que, después de un prolijo examen para buscar los profesores que deseaba la Academia de San Carlos, los que se juzgaban más a propósito eran: Aguirre y Esteve para los puestos de directores primero y segundo de pintura, Arias para el de escultura, González Velázquez para el de arquitectura, y Selma para el de grabado de lámina. En los documentos referentes a la provisión de estas plazas se conserva nota de que la propuesta fué aprobada,

—salvo que el nombre de Esteve se reemplazó por el de Acuña— y de que así se hizo el 12 de abril de 1786. Sin embargo, por razones que no se declaran, tanto al comunicarse seis días después al presidente de la Contratación de Cádiz los nombramientos, para que facilitase el pronto embarque de los interesados, como al expedirse el día 21 del mismo mes los pasaportes en Aranjuez, figuran tan sólo Aguirre, Acuña, Arias y González Velázquez y falta Selma.

El 26 de mayo se encontraban ya en Cádiz Aguirre, Acuña y González Velázquez, y solicitaban ayuda de costa, y el 16 de junio sólo faltaba una semana para que se diese a la vela la fragata Nuestra Señora del Rosario que había de conducirlos hasta Veracruz. Como era frecuente a los artistas que en esta documentación de la Academia de Méjico veremos embarcar en Cádiz, los gastos ocasionados en el viaje y la estancia en el puerto andaluz habían agotado los recursos de Aguirre y de Velázquez hasta el extremo de no poder sufragar los gastos del pasaje. Hipotecaron sus equipajes, a cuyo acto asistió como testigo el arquitecto por S. M. en la ciudad de Cádiz D. Pedro Angel de Alviso y la contaduría general adelantó al primero 13.500 reales y 3.300 al segundo. [1]

Arias [2] cuando fué designado para ocupar su cargo en Méjico era académico de mérito de la de San Fernando. Su familia debía de carecer de toda suerte de bienes de fortuna, pues al marchar dejó dispuesto que se pasasen de su sueldo veinte y cuatro reales diarios a sus hermanas Paula y Francisca, residentes en Madrid.

Como es sabido al pobre Arias no le acompañó la fortuna en

---

1. El 26 de octubre de 1788 avisaba el virrey el envío de 3.150 pesos fuertes de los fondos de la Academia suplidos para el transporte no sólo de Aguirre, Acuña y Velázquez sino también de Arias y Fabregat.

2. Además de estos datos procedentes de los documentos por mí revisados, véase, Serrano. *La Escultura en Madrid*, 234 y 246. Allí se reproduce su relieve de la construcción del puente de Alcántara conservado en la Academia de San Fernando.

su viaje al Nuevo Mundo. Enfermo ya en 1788, escribía el virrey el 25 de agosto que había perdido enteramente el juicio y antes de terminar el año, el 5 de diciembre, fallecía en la ciudad de las lagunas. Con motivo de su locura se formó un expediente que fué remitido en la citada fecha de 25 de agosto. Por él sabemos que el desgraciado artista vivió en la casa de la mujer de Acuña hasta que su locura llegó a unos extremos que obligaron a trasladarlo al convento de Padres Belemitas de San Hipólito, y sobre todo conocemos los informes que sobre su enfermedad dictaron los facultativos. Esos informes no dejan de ser curiosos, porque, mientras uno de ellos nos presenta a Arias como persona de naturaleza anormal, el otro nos lo muestra víctima de un acto del más bárbaro salvajismo.

El profesor de cirugía D. José Longinos Martínez, que le había asistido durante veinte y seis días, nos dice que la «demencia que padece resultaba de varias pesadumbres entre ellas una poderosisima por sus circunstancias y efectos que inmediatamente esperimento de haver tomado por fuerza una bebida enbenenada la que a poco tiempo bomito», aunque no íntegramente. Debido a ello se hizo maniático, y en su enfurecimiento llegaba ya a la irritabilidad. En cambio el médico D. José Francisco Villarreal, después de manifestar que en cinco o seis meses de vigilia nocturna no hacía el infeliz escultor sino maniobras con los muebles de su habitación, dar voces y hablar con las hermanas que tenía en España, declaraba que su cabeza era «chica depresa y mal conformada» y que su enfermedad era consecuencia de esa mala conformación de su cabeza. Lo encontraba además casi completamente sordo. El prefecto de San Hipólito, al mismo tiempo que subrayaba el hecho de su gran sordera y su oposición a los baños, única esperanza posible de combatir su enfermedad, calificaba ésta de «mania melancolica o delirio melancolico».

Vendidos sus bienes, consistentes al parecer en unas alhajas y las ropas con que se había equipado, importaron 767 pesos, según

escribió el virrey el 4 de diciembre de 1790, y por real disposición continuaron disfrutando sus hermanas doscientos pesos anuales apesar de la muerte [1] del escultor.

Don Cosme de Acuña y Troncoso, [2] académico de mérito de San Fernando, en la solicitud que hizo el 11 de marzo de 1786 para la dirección de pintura de la Academia mejicana, quizá por estar muy seguro de su triunfo, o tal vez por hallarse muy poseído de sus méritos, no se preocupó mucho de demostrarlos y se limitó sencillamente a pedir la plaza. Sin embargo, al reiterar la instancia el 5 de junio, hizo ya constar sus dieciseis años de carrera, los diez últimos cursados ya en la Academia de San Fernando, donde había recibido el premio de primera clase en el concurso de 1781, si bien en cuanto a sus obras públicas y privadas se redujo a declarar que eran bien notorias. Consta que embarcó con su mujer, Francisca Reggio.

Las noticias referentes a González Velázquez y Aguirre, contenidas en los documentos base de este trabajo no son tampoco más numerosas. Las de Antonio González Velázquez se reducen a decirnos, aparte de las de su embarque ya vistas, y de sus deseos de retornar a España que después referiré, que le acompañaba su mujer Doña Rosa Gaddi con una hija de corta edad, y lo que era natural, que en su equipaje llevaba algunos libros de arquitec-

---

1. El 13 de julio de 1790 solicitaron las hermanas la herencia. Como la pensión que les concedió el Rey lo fué rebajándola del sueldo de su sucesor Tolsá, éste comunicó desde Cádiz el 18 de marzo de 1790, que el 18 de diciembre de 1788 se había casado una de aquéllas y pidió que se descontase su parte de lo que se le rebajaba. Por informes particulares se supo que Paula Arias de cincuenta años era viuda y llevaba una vida miserable, y que su hermana Francisca se había casado pero tan mal que tenía que acudir a aquélla para poder comer, y no se accedió a lo solicitado. El 30 de noviembre de 1793 insistió el virrey en que la pensión de las hermanas de Arias saliese de otros fondos y no del sueldo de Tolsá.

2. Acerca de Acuña, véase Ossorio. *Artistas españoles del siglo XIX*, 3.

tura e instrumentos. La familia de Aguirre era la más numerosa, pues le acompañaron su mujer María Antonia Prieto, dos hijas de corta edad, un sobrino huérfano y una criada. En su equipaje, además de seis cofres de ropa, figuraban dos cajones con modelos de cabezas y figuras de yeso y otros dos de pinturas y de estampas de historias. [1]

Quizá no habían transcurridos los dos años de su llegada y ya parece que habían chocado con Gil, o al menos esto hacen pensar las cartas que dirigidas a Ponz y fechadas en 21 y 26 de mayo de 1788 que se conservan en el archivo de la Academia de San Fernando. Tal vez por haberles aconsejado el famoso viajero que no marchasen a Méjico, a él dirigían sus lamentaciones y a él manifestaban sus vivos deseos de retornar a la Península.

Aguirre se quejaba de que por haber sido nombrados contra la voluntad de Gil se les hacía trabajar excesivamente, obligándoseles a asistir a las enseñanzas por la mañana, por la tarde y por la noche, y terminaba diciendo que tendrían que solicitar el retiro. Velázguez atacaba más directamente a Gil hablando del «bienaventurado (en este mundo) D. Jeronimo Gil» a quien tenían en Méjico por un oráculo, suplicaba que «si ubiere algun rincon dentro o fuera de Madrid para un ynfeliz architecto» se lo proporcionase y afirmaba que pensaba dejar el empleo y regresar antes de un año. Pero el más extremado en sus lamentaciones era Acuña, pues hasta aseguraba que si no tuviese el propósito de regresar a la Península a principios de año se quitaría la vida. De su malquerencia no sólo participaba Gil, al motejar a la Academia de San Carlos de «casa de confusion y enredos o casa de Gil...», sino

---

1. Acerca de su estancia en Méjico, véase: Couto. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, p. 75. Alvarez. *Pinturas de la Academia*, 38. De su etapa española se ocupan, entre otros, Ossorio. *Artistas españoles del siglo XIX*, 9. Baquero. *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes murcianos*, 266. Cruzada. *Los tapices de Goya*, 89, 92. Bolet. Soc. Esp. Exc., 1919, 143.

Hermosilla, a quien daba el epíteto de «el gran cabezon», y el mismo Mangino, pues al comunicar a Ponz que aquél marchaba a España con un cuadro de familia que había hecho para los Gálvez y once retratos de tamaño natural, le pedía que no se le admitiese en la Academia de San Fernando.

Ignoro el resultado de las cartas dirigidas al célebre secretario de la Academia de San Fernando, pero sí puedo decir que el 19 de enero de 1790 Lorenzo Román Cayón [1] solicitaba en nombre de Acuña el regreso a la Península, fundándose en las continuas enfermedades de su mujer. Ahora que como éstas parece que sólo eran una disculpa, y en Madrid sabían que el verdadero motivo era su enemistad con Gil, contra el que constaba que había representado en unión de Aguirre y González, se ordenó al virrey que si insistía en su petición se le permitiese el regreso, pero sin pasaje ni ayuda de costas. Todavía en 24 de marzo de 1791 pedía en Madrid D. Carlos Velázquez en nombre de D. Antonio González Velázquez y de los demás profesores de la Academia de San Carlos, que allí se encontraban desde 1786 que se les comunicase el tiempo que debían permanecer en Nueva España, así como el sueldo que habían de gozar a su regreso. Mas como no parece que estuvieran en la corte muy satisfechos de su actuación, puesto que no habían sido capaces de formar discípulos que les sucediesen en sus puestos—se había pedido por aquel entonces a la Península un segundo director de pintura para aquella Academia—se les denegó lo que solicitaban. Quien sabemos que regresó fué Acuña. [2]

El otro artista que debe mencionarse al par que los anteriores, aunque marchó con un año de retraso, es Joaquín Fabregat.

Académico de San Fernando y de San Carlos de Valencia solicitó el 1 de marzo de 1787 la plaza de director de grabado de la Academia de Méjico y quince días más tarde declaraba su mujer

1. No sé si pariente de los arquitectos que trabajaron en Cádiz y Guadix.
2. Couto. *Diálogo*, 75.

María Marta López—que no sabía escribir—estar dispuesta a acompañarle. Había de llevar consigo un niño de pecho, su sobrino Manuel López, muchacho que consideraba de talento, a quien instruía en su arte, y una criada. El 21 de noviembre se firmaba su licencia de embarque y el 4 de diciembre se encontraba en Cádiz, después de haber conducido a su madre a la villa de Torreblanca. El viaje estuvo colmado de penalidades. Según el mismo escribía, había sufrido «graves contratiempos y peligros, en que se vio con su familia, llevado de las corrientes de un rio dentro del mismo coche, que desamparo el cochero», padeció enfermedades, y fueron tales las desgracias padecidas que para llegar hasta Cádiz hubo de malvender algunas alhajas. Como era de esperar pidió pasaje gratuito.

En los documentos conservados en el Archivo de Indias nos habla Fabregat hasta de sus aficiones: El mismo nos dice que «despues de cumplir con su obligacion... no tiene mas vicio que el de la caza» y que deseaba llevar consigo «tres escopetas, un par de pistolas de algun valor». Pedida licencia para ello le fué concedida el 24 de enero de 1788, pues no en vano se encontraba S. M. en el Real Sitio de el Pardo. Fabregat, además de su afición cinegética, parece que también poseía la de reunir gratificaciones. Ya antes de embarcar solicitó que se le concediese un sueldecito al sobrino que le acompañaba, y a poco de estar en Méjico, en marzo de 1789, lo encontramos promoviendo en la Academia una enseñanza que había de reportarle un nuevo ingreso. Según manifestaba en esa fecha, en su deseo de enseñar el estampado de láminas, había desembolsado hasta ochenta pesos, y tanto él, como D. Jerónimo Antonio Gil, pidieron que se nombrasen dos nuevos pensionados para aquel aprendizaje, y que se le concediese a Fabregat una gratificación por aquello que consideraban un trabajo extraordinario. Gil recordaba a ese efecto, que en su tiempo la Academia de San Fernando había enviado a París a los jóvenes Ricarte y Espinosa para que se impusiesen en la técnica del estampado.



Fig. 9.—*San Juan Evangelista.* *Academia de Méjico.*



Fig. 10.—*Comunión de la Virgen.*

Academia de Méjico.

Pero la junta con sano criterio, al mismo tiempo que acordó el reembolso a Fabregat de los gastos hechos, declaró que aquella enseñanza entraba en las obligaciones del puesto de Fabregat y no precisaba por tanto gratificación alguna. Fabregat reiteró sus deseos a fines de año pero con la misma falta de éxito.

El grabador levantino, sin embargo, no desistió de sus propósitos. En 1790 presentó varias pruebas que los alumnos habían estampado defectuosamente por cuenta propia, y la junta no tuvo más remedio que transigir. Con aquel motivo el 25 de junio hizo historia Fabregat de cómo desde que se le hizo el tórculo comenzó a enseñar a sus dos discípulos Marchena y Aguila «exercitandolos en algunas pruevas y obritas que se han ofrecido estampar», hasta el punto de considerarlos ya capacitados para trabajar en obras de no mucho cuidado, y, a petición de la junta, declaró el método que seguiría en la enseñanza. [1] Se le concedieron 300 pesos anuales, sueldo que fué aprobado provisionalmente en 1791. [2]

Antes de referirme a Tolsá y Jimeno, quienes como dije fueron a ocupar las vacantes de Arias y de Acuña, daré cuenta de los maestros que fueron vencidos por los anteriores en el concurso de la Academia de San Fernando.

A la dirección que se proveyó en González Velázquez aspiraron otros tres arquitectos más, D. Ignacio Tomás, D. Alonso Regalado Rodríguez y D. José Miguel Joraya.

Tomás era natural de Cervera de Cataluña y, según el mismo declaraba, 3 había comenzado a trabajar en su profesión desde muy joven, en 1755, cuando sólo contaba once años. Se dedicó

1. Se conserva su declaración sobre este extremo, pero los términos generales en que está redactada creo que le privan del interés necesario para su publicación.

2. Los datos anteriores proceden de los documentos vistos en el Archivo de Indias. De él se ocupan además. Ossorio. *Artistas,* 223, Viñaza. *Adiciones,* II, 187, Alcahalí. *Artistas valencianos,* 173.

3. Solicitud de 20 de marzo de 1786.

desde luego a la práctica de la albañilería, cantería y montea en varias obras, en las iglesias y en la catedral misma de Lérida, pero deseando hacer mayores progresos en la parte teórica de su arte pasó a la corte en 1767, donde continuó sus estudios en la Academia de San Fernando hasta que fué hecho académico de mérito de la misma en 1774, llegándosele a encomendar diez años después la enseñanza de la geometría. En Madrid realizó además obras de cierta importancia, como fueron el aparejo del segundo cuerpo de San Francisco el Grande y la escalera principal de la casa del Duque de Liria. Fuera de la capital reedificó y adornó la parroquia de Brea, y, sobre todo, en 1780 estuvo en la de Arenas, para dirigir las obras del palacio del difunto infante D. Luis. A él se debieron los diseños y planos de aquel edificio y él mismo levantó su fábrica hasta el alto de su cuarto principal.

Alonso Regalado Rodríguez [1] era también académico de mérito de San Fernando, pero sólo nos dice en su solicitud que se consideraba adornado con todas las calidades precisas para formar un buen arquitecto. En cambio, José Miguel Joraya, aunque no refiere [2] sus merecimientos tan al pormenor como Tomás, sí nos habla de sus grandes deseos de marchar a América, pues recuerda que ya en 1785 había pretendido pasar a la Isla de la Trinidad, sin haber recibido hasta la fecha en que escribía contestación alguna, y manifiesta que estaba dispuesto a embarcar a donde se le enviase. Como testigos de su capacidad presentaba al director de arquitectura D. Pedro Arnal, al teniente director D. José Moreno y a D. Cosme Acuña, quien además de pintor, era, en su opinión, inteligente en arquitectura.

En la dirección de escultura el único competidor que tuvo Arias fué Julián de San Martín, escultor muy joven entonces, pues sólo contaba veinticuatro años, y que, según sus propias manifes-

1. Solicitud de 20 de marzo de 1786.
2. Solicitud de 18 de marzo.

taciones, después de haber obtenido todos los premios mensuales y generales, se encontraba en el encargo de graduarse de académico de mérito. Agregaba en su solicitud que tenía ejecutadas cuatro efigies en su oratorio, un San Francisco y un San Antonio para el convento de Capuchinos que entonces se fundaba en la Habana, y entre las obras esculpidas para la corte recordaba la de la Venerable Mariana de la iglesia de Santiago. [1]

Para la plaza de segundo director de pintura ya dije que en la lista propuesta por Hermosilla al Marqués de Sonora figuraba Esteve, cuyo nombre fué reemplazado en el del nombramiento por el de Acuña. Aunque no creo que deba citarse entre los aspirantes a las direcciones de la Academia de Méjico que fueron derrotados, sí recordaré aquí que el propuesto y nombrado en 1786, para la enseñanza del grabado de estampa fué Selma, cuya importancia en la historia del grabado español es bien conocida para que precise encarecerla.

Los últimos maestros a que hace referencia la documentación del Archivo de Indias son el pintor Rafael Jimeno y el escultor Manuel Tolsá, que fueron a llenar las vacantes producidas por Acuña y Arias.

Al puesto de segundo director que desempeñara Acuña, consta que aspiró el profesor de pintura de Méjico Francisco Clapera, pero la junta de la Academia acordó en marzo de 1791 que se pidiese a la Península persona idónea que lo desempeñase, ya que no existían en él ni en los otros pintores que lo solicitaban como José Alcíbar y Rafael Gutiérrez las calidades necesarias «que constituyen un pintor capaz de enseñar la metafisica del arte» según se dice textualmente en la documentación. Para proveer aquella plaza, como los profesores enviados con anterioridad lo habían sido sin más requisito que el informe de la Academia de San Fernando, y el virrey se había quejado de que no resultaron todo lo

1. Que aún se conserva. Tormo. *Las iglesias del antiguo Madrid*, 113.

recomendables que se deseaba, se determinó anunciar la plaza a oposición, y en efecto el 20 de enero de 1793 se publicó en Madrid el edicto impreso, [1] firmado por Bosarte. Se convocó a ella a los académicos de mérito de Madrid y Valencia y se anunció que el asunto que habían de pintar sería «El desembarco de Colón en América». El cuadro habría de hacerse al óleo, tendría dos varas de ancho por vara y media de alto y se entregaría en el plazo de tres meses. El aspirante improvisaría además en dos horas, en la Academia misma, el tema que se le indicase.

El único opositor fué el hijo de la ciudad de Valencia Rafael Jimeno y Planes († 1825) [2] académico de mérito y teniente director honorario que era de aquella Academia de San Carlos y pensionado que había sido de la misma en Roma. Durante su residencia en la ciudad eterna había hecho una composición original y dos copias de Rafael que le valieron los títulos anteriormente mencionados. Una de esas copias la hizo colocar el conde de Floridablanca en la casa que él habitaba, destinada a los primeros secretarios de Estado, lo que demuestra la estima en que debía de tenerla. Jimeno presentó el 13 de diciembre de 1792 su solicitud para ocupar la vacante de Acuña, solicitud que renovó en 29 de enero de 1793, [3] y en la junta general de 9 de mayo de este año repentizó el asunto de San Rafael guiando a Tobías, que fué el elegido entre los varios bíblicos y cortesianos que se habían propuesto. Siete jueces votaron en su favor y cuatro en contra, y tres días después envió Bosarte a D. Pedro de Acuña en los

---

1. En el archivo de la Academia de San Fernando consérvanse tanto el original manuscrito como ejemplar del impreso. Existe también ejemplar impreso en el Archivo de Indias.

2. El segundo apellido no consta en esta documentación, pero se lo asigna Galindo en su *Reseña...* 14. De él (p. 15) tomo también la fecha de su muerte. Véase además Couto, *Diálogo,* 76 y sigs. Viñaza. *Adiciones,* II, 225. Alcahalí. *Artistas valencianos,* 138.

3. En esa fecha decía contar 32 años y encontrarse soltero.

carros del agua el cuadro del Desembarco y el dibujo de San Rafael y de Tobías, seguramente para presentarlos al Rey, a quien se propuso el nombramiento el 18 de mayo. En uno de los papeles de este expediente se lee la nota que copiada a la letra dice así: «El quadro y el dibujo se le subieron al Rey en el despacho del Domingo 23 de este mes de junio; y no le ha debuelto S. M. Fecho en 3 de julio de dicho»

El primero de agosto obtuvo la licencia de embarque para él y su criado, recibiendo adelantados seiscientos pesos de su sueldo. Dispuso que se pagasen en Valencia a su anciana madre y a su hermana doscientos pesos anuales, pues sólo el poder auxiliarlas en esa forma le había movido a solicitar aquella plaza, y el 30 de mayo de 1794 comunicaba a Llaguno desde Méjico su toma de posesión. [1]

El 25 de agosto de 1788 comunicó el virrey que Arias había perdido enteramente el juicio y rogó el envío de otro artista que lo reemplazase con el sueldo de dos mil pesos. El 3 de enero del año siguiente dió ya noticia de su fallecimiento y reiteró con urgencia la petición. Uno de los aspirantes de la vacante—los otros fueron Rudiez, y Francisco Sanchiz, a quienes luego me referiré—fué el después tan celebrado Manuel Tolsá. [2] En la solicitud autógrafa y sin fecha, pero que será de 1789, conservada en el Archivo de Indias se declara de treinta y dos años, [3] vecino de Madrid y natural de la ciudad de Valencia, a pesar de lo cual es bien sabi-

---

1. Las noticias anteriores proceden del Archivo de la Academia de San Fernando. Véanse además: Lucio, *Reseña histórica*, 9. Escontría, *Tolsá,* figs. de las págs. 83 y 84. Pacheco. *Catalogo de la Academia*. Cabello. *Tolsá,* en Revista Esp. de Arte, XI, 317.

2. Archivos de Indias y de la Academia de San Fernando.

3. Nació en efecto el 24 de diciembre de 1757. Véanse los datos referentes a su biografía publicados por el Sr. Escontría en su *Don Manuel Tolsá*, 55 y siguientes, que es el estudio más completo publicado sobre el artista. Ultimamente ha publicado en la Revista Española de Arte, año XI (1932-1933), 317, el Sr. Cabello Lapiedra un artículo titulado *El arquitecto-escultor Tolsá*.

do que nació en la villa de Enguera de aquel reino y no en la capital misma. Agrega que desde sus primeros años se había dedicado al estudio de la escultura con Don José Puchol, [1] uno de los directores de la Academia de San Carlos; y que en 1780 había pasado a la corte, donde tuvo por maestro al difunto Don Juan de Mena, [2] director que había sido también de la de San Fernando. En esta había ganado en 1784 el segundo premio de escultura con medalla de oro, y en 1781 quien alcanzó el tercer premio de pintura sólo tuvo un voto más que él. Terminaba diciendo que tenía ejecutadas diversas obras en la corte y fuera de ella, y que a la sazón hacía algunas para el conde de Floridablanca. Para ese concurso de 1784 sabemos que hizo un relieve de la Entrada de los Reyes Católicos en Granada que aún se conserva en la Academia de San Fernando y que reprodujo Serrano Fatigati. [3]

Lo mismo que de los otros dos solicitantes se pidieron informes de Tolsá a los escultores D. Juan Adán y D. Manuel Alvarez, quienes lo presentaron como un joven de gran aplicación y entusiasmo por su arte en el que, si persistía como hasta entonces, habría de conseguir grandes triunfos.

Adán escribió: «Tolsa es muy aplicado al estudio de la escultura, y desempeña con acierto las obras que se le encargan; ademas tiene el agregado de buen adornista, circunstancias que unidas, a las de joven, y soltero, pueden facilitarle mayores progresos en su arte, continuando con la aplicacion que hasta aqui tiene manifestada». En análogos términos se expresó Alvarez: «Tolsa es un joven, que ha dado muestras bastantes de vencer con su aplicacion los escollos que presenta el penoso estudio de la escultura, pues si prosigue estudiando en adelante con la misma instancia que hasta

---

1. Acerca de Puchol véase Ceán. *Dirección,* IV, 133.

2. Acerca de este artista véase Serrano. *La Escultura en Madrid,* 165.

3. *La Escultura en Madrid,* lám. de la pág. 255. Véase también lo que acerca del artista se dice en la pág. 234.

haora, se puede esperar en la continuacion de sus estudios grandes progresos...»

Por su parte el conde de Floridablanca recomendó también a Tolsá el 26 de junio de 1789, respondiendo de que era un joven muy capaz de desempeñar el empleo que pretendía, y el mismo Ponz informó del «escultor joven llamado Don Manuel Tolsa que despues fue creado academico».

El 16 de septiembre de 1790 se hizo el nombramiento de director de escultura de la Academia de San Carlos a su favor con el sueldo de 2.000 pesos, del que se descontarían doscientos para las hermanas de su predecesor. El 6 de diciembre se le creó académico de mérito de la de San Fernando.

El viaje de Tolsá, como es sabido, va ligado al transporte de la colección de vaciados de las esculturas de la Academia de San Fernando, a que ya me referí, y por cuyo trabajo recibió seis mil reales de ayuda de costas, y ya dije también como había hecho con Mangino un nuevo pedido de vaciados y como presenció el embalaje de todas ellas en Madrid. Sabemos además que el 27 de agosto de 1790 tenía ajustado el carruaje que había de llevarle a Cádiz y que el 12 de septiembre llegaba a esta población, comenzando entonces a correrle el sueldo. Pero la salida del puerto andaluz no fué tan inmediata como a sus intereses convenía, pues en el deseo de que los yesos no hiciesen la travesía en buque mercante tuvo que esperar a la partida de un navío de la Real Armada. Como la dilación le ocasionaba gastos, ya en el mismo mes de septiembre, el día veinte y cuatro, recordaba que de no haber sido por la comisión de cuidar de los yesos hubiese embarcado directamente en la Coruña, y el 19 de febrero del año siguiente de 1791, escribía de su puño y letra, según era en él costumbre, que llevaba diez meses detenido entre la corte y Cádiz, y que para embarcar el día veinte, como se le anunciaba, pedía se le abonase el pasaje. En efecto, no habiéndolo podido hacer por sí, se pagaron a descontar de su sueldo los quinientos pesos que eran necesarios.

La partida se retrasó aún varios días y el veinte y seis [1] se dió a la vela con una sobrinita de once años llamada Joaquina Tolsá y su criado Baltasar Pombo.

De los dos rivales de Tolsá el más importante fué Rudiez, [2] hasta el extremo de que tanto Adán como Alvarez parecen reconocerle el mismo mérito que a aquél. En su instancia de 11 de noviembre de 1789 se decía vecino de Madrid y manifestaba que había sido discípulo de la Academia de San Lucas de Roma, habiendo ganado un primer premio de segunda clase y uno segundo de primera. Era académico de la de San Fernando y según escribía Ponz a Floridablanca en 28 de enero de 1790 podían verse en la corte de su mano dos estatuas en el retablo mayor de los Capuchinos del Prado, y otras dos de los últimos santos beatificados en la nave de la iglesia de la Victoria. Tanto Adán como Alvarez recordaron en sus informes que Rudiez había hecho sus estudios en Roma.

Francisco Sanchiz, [3] era académico de San Fernando y residía en Valencia, pero en opinión de Adán y Alvarez era de méritos manifiestamente inferiores a los de Tolsá y Rudiez.

*
* *

Los documentos que he tenido tiempo de ver en el Archivo de la Academia de San Fernando dan noticia de una exposición de trabajos de alumnos de la de Méjico que tuvo lugar en noviembre de 1796 en la Sala de Funciones de aquella institución madrileña.

---

1. Carta de Guiral fechada en Cádiz el 22 de marzo de 1791. Mangino, en carta fechada en Madrid el 24 de marzo del mismo año dice que la partida fué el día veinte.

2. Archivo de la Academia de San Fernando.

3. Archivo de la Academia de San Fernando. Acerca de este artista, véase: Serrano. *La Escultura en Madrid,* pág. 195.



Fig. 11.—SEBASTIÁN GÓMEZ: *Santa Catalina.*

Academia de Méjico.



Fig. 12.—SEBASTIÁN GÓMEZ: *San Antonio.* *Academia de Méjico.*

Consérvase allí la lista [1] de los concurrentes, entre los que figuran J. M. Vázquez, José Castañeda, Pedro Patiño, Juan Fortis, Manuel Aguirre, Matías de Torres, Juan Lucio del Aguila, José Gutiérrez, Mariano Bustamante, Francisco Ortiz, Francisco Gil, Manuel Gil, José Montes de Oca, etc., pero son contadísimos los casos en que se consignan los asuntos de las obras que expusieron.

Por acuerdo de la junta de la propia Academia de San Fernando emitieron sus opiniones sobre aquellos trabajos diversos artistas, opiniones que en verdad no fueron demasiado alentadoras.

De las pinturas informaron Maella, Ferro y Ramos. Maella no encontraba «merito en ninguna» pues decía que «se nota mal gusto, y poca correccion en el dibujo», y aconsejó que no debían copiar estampas. En cambio, los otros dos fueron más optimistas pues Ferro creía que los alumnos iban bien, aunque debían tomar por modelos mejores originales que los papeles franceses que copiaban al lápiz, y Francisco Ramos también veía buenas aptitudes y disposiciones, si bien estimaba igualmente que seguían ejemplares amanerados y poco correctos.

En cuanto a los trabajos de escultura Bergaz los escontraba muy endebles de dibujo, sin que por ello dejase de elogiar alguna medalla como la de Júpiter y Leda, y D. Juan Adán, calificaba las medallas de la Oración del Huerto y el San Juan de obras de aficionados, las copias del Apolino y del Mercurio de correctas y los grabados de dos cabezas, Leda y Hércules, no pasaban tampoco en su opinión de regulares. Lo que debían hacer, a su parecer, era no inventar y limitarse a copiar buenos modelos. D. Pedro Michel por el contrario emitió dictámen francamente elogioso, señalando en particular el Apolino, la Oración del Huerto, el San Juan y el Mercurio.

Las opiniones de los arquitectos no fueron más favorables que las de la mayoría de los pintores y escultores, pues si bien

1. *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.





Fig. 14.—SEBASTIÁN GÓMEZ: *San Francisco*.

Academia de Méjico.

los gastos de dirección, casa, material y transporte de los pensionados desde los puertos españoles hasta la corte serían necesarios 2.600 pesos. Consta además que el 2 de octubre de 1794 se cumplió el medio año de arrendamiento de una casa que a este fin se había tomado al monasterio de San Bernardo y que en 7 de marzo del año anterior, después de manifestar Acuña que desde que se le dió el encargo—en 2 de noviembre de 1792—sólo se ocupaba de poner en marcha aquel establecimiento, pidió que se declarase el goce de su sueldo desde esa fecha. En enero de 1794 reiteró la instancia [1] y aquel mismo mes se agregó por orden de S. M. a los alumnos de Méjico el pensionado José Rodríguez Rendon natural de Santa Inés de Cumaná.

Por el archivo de la Academia de San Fernando sabemos, finalmente, que en 23 de agosto de 1807 se mandó a D. Cosme de Acuña, que continuaba siendo director de la escuela establecida en Madrid por cuenta de la Academia de San Carlos, que saliese de Madrid y de los Sitios Reales, a una distancia no menor de diez leguas y que a propuesta suya se nombró para sucederle a Ferro, quien dió las gracias por la designación a los pocos días.

LAS PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA ACADEMIA

Del siglo XVI posee la Academia de Bellas Artes de Méjico dos pinturas que precisa registrar en relación con el célebre Luis de Morales. Una de ellas, la Piedad (n.º 292), se encuentra clasificada como obra suya, la otra, que representa a la Virgen enseñan-

1. «Reproduzco la misma instancia en todas sus partes, y añado que desde entonces me he ocupado en la composición de la Casa disponiendo sus divisiones, comprar las vidrieras y arreglarlas, poner los estantes, colocar los modelos y estampas, restaurar en parte el esqueleto y maniqui, tener ya muy adelantado el quaderno, y estar todo a punto de poderse exercitar».

do a leer a su Hijo (n.º 336) figura, en cambio, como obra anónima de escuela italiana.

La Piedad (Fig. 4) es de escaso interés y con razón se pregunta el catálogo vigente si es obra de escuela e incluso si se trata de un original. En realidad es la composición lo único que en ella pudiera ofrecer algún interés. Se relaciona en este aspecto con las del Palacio Episcopal de Madrid [1] y del convento de las Teresas de Sevilla (Fig. 5). [2] Coincide con este último ejemplar en que la mano de la Virgen en lugar de aparecer cubierta por el sudario se dibuja directamente sobre el pecho de Jesús. [3] A esa mayor exaltación dramática parece responder también el hecho de que en la pintura de la Academia se estrechen con más fuerza los rostros de la Madre y del Hijo, lo que me hace pensar que ese gesto lejos de ser invención del imitador o copista que la pintó esté fielmente tomado de alguna otra obra del maestro.

En términos completamente distintos hay que referirse a la tabla de la Virgen enseñando a leer a Jesús (Fig. 3), pues no sólo la creo una obra indudable de la propia mano del pintor extremeño sino que me parece de lo mejor que nos dejó. Aunque es una creación típica de su autor, tanto por el movimiento de la figura como por la manera de plegar las telas y por la forma de los rostros, tal vez el no adolecer de un exagerado amaneramiento sea el motivo de que haya permanecido hasta ahora en el amplio apartado de los anónimos italianos.

Es indudable que lo mismo el rostro de la Virgen que el del Niño responden por sus proporciones al canon corriente empleado

---

1. Berjano. *Luis de Morales*, fig. 99.

2. Véanse además las Piedades de las Capuchinas de Pinto. (ARTE ESPAÑOL, VIII (1926), lám. 246), y la de la Vizcondesa del Parque, (Ibídem, VII (1924), fig. 142).

3. Véanse además los ejemplares de Sota y de la Catedral de Sevilla (Berjano, Ob. c. figs. 106 y 92), ya en relación bastante remota con la composición mejicana.

por su autor. Su frente despejada apenas tiene inclinación alguna y su boca diminuta lo mismo que el mentón puntiagudo son típicos del pintor extremeño. Pero donde se delata con mayor intensidad el manierismo tan caro a su autor es en el dibujo de la mano de la Virgen y en el hombro derecho, el alarde anatómico tan extremado en las jóvenes de la Circuncisión del Prado o en el San Juan del Calvario de la colección Grases de Barcelona. La figura de la Virgen se destaca sobre el fondo oscuro uniforme tan corriente en las obras de Morales; su túnica es gris y el manto azul. Las notas de color que vibran con más fuerza son el verde del tapete que cubre la mesa y el rojo del libro en que escribe Jesús, pero lo que presta verdadera vida al cuadro es el blando modelado de los rostros de la Madre y del Hijo que henchidos de luz parecen flotar sobre el esmalte negro del fondo. La cabellera, ligeramente dorada, no es sino el marco indispensable para que descansen sin brusquedad sobre el azabache de aquél, la mancha luminosa de los rostros, y contra lo que es frecuente en sus representaciones juveniles de la Virgen el pabellón de la oreja queda oculto bajo ese marco de oro apagado, continuándose el cutis luminoso de María sin el acostumbrado velo hasta perderse en suave penumbra tras la cabellera. El manto mismo apenas es perceptible ante este efecto de modelado que parece haber sido la principal preocupación de su autor.

Aunque Morales repitió sus composiciones con cierta frecuencia, no recuerdo ninguna que se relacione directamente con esta. Las que guardan cierto parentesco en cuanto a la colocación de la figura, y es sumamente remoto, son las Vírgenes de la leche de los Museos de Madrid y Lisboa, [1] pero están más de frente, y el alargamiento de su rostro es menos sensible.

De los pintores españoles del siglo XVII es seguramente Zurbarán el que más profunda huella dejó en Méjico, pues basta recordar el nombre de Arteaga, el artista que formado en Sevilla

1. Berjano. *Morales*, fig. 109.

trabajó casi toda su vida al otro lado del Atlántico, y el de José Juarez, el más insigne de los claroscuristas puramente mejicanos, para convencerse de ello. Por desgracia las reproducciones publicadas de las mejores obras de ambos artistas no dan sino una idea muy mezquina de su verdadero valor, y tanto es así que dudo mucho que poseamos en la Península obras de discípulos de Zurbarán que les aventajen en mérito. En realidad no creo que pueda hacerse un estudio completo del pintor de Fuente de Cantos y de su escuela sin incluir en ella a los principales representantes de la pintura en Méjico durante la primera mitad del siglo XVII. Las razones históricas de esa influencia, tratándose de un pintor sevillano del siglo XVII son tan manifiestas que no necesitan recordarse.

De Zurbarán ha debido de existir un crecido número de obras en Méjico, y aun hoy se conservan algunas que apesar de haber sido publicadas son mal conocidas e incluso ignoradas por quienes se interesan por la obra del maestro.

Desde que la publicó Icaza [1] y la reprodujo Revilla [2] en sus manuales de arte mejicano sabemos en España que se conserva en la Academia de Bellas Artes de Méjico una Cena en Emaus (Fig. 6) firmada y fechada por Zurbarán en 1639, es decir en la época de su máximo vigor artístico, cuando concluía el retablo de la Cartuja de Jerez [3] y comenzaba los lienzos del monasterio de Guadalupe. [4] No en vano le recordó a Icaza el apóstol de la izquierda uno de los pastores de la Adoración de 1638, [5] que como es sabido formó parte del retablo jerezano. Es lástima que se encuentre bastante mal conservado, sobre todo en la parte del rostro del apóstol de la derecha, en el cuello del de la izquierda y en toda la zona in-

1. En el periódico ilustrado *Mundial,* 2 de noviembre de 1922.

2. *El Arte en Méxieo,* fig. 147.

3. Reproducidos por Cascales. *Zurbarán,* y Kehrer. *Zurbarán.*

4. Véanse Cascales y Kerez. Obras citadas, y Tormo. *El monasterio de Guadalupe.*

5. Cascales. *Zurbarán,* lám. 52.



Fig. 15.—*San Francisco.*

Colección de D. Luis Bello. Puebla.



Fig. 16.—*San Juan de Dios.*

Academia de Méjico.



Fig. 17.—Murillo: *San Francisco.*

Colección particular. Sevilla.

ferior del cuadro. Consta que procede del convento de San Agustín de Méjico. [1]

La escena representada se impone por la simplicidad de su composición. Son tres peregrinos que se han sentado a la misma mesa y uno de ellos, con la elegancia de lo que se realiza sin esfuerzo ni artificio, parte el pan en dos. La sencillez del gesto de Jesús puesta en contacto con la interpretación que pocos años antes nos dejara Rubens en la Cena del Duque de Alba [2] nos descubre todo el temperamento artístico de Zurbarán. El no necesita tampoco como Durero [3] que Jesús eleve el pan en sus manos como si mostrase el sagrado cáliz ni que lo bendiga como Ticiano ante la expectación y la admiración de sus discípulos. Le basta realzar su figura con un bello efecto de claroscuro—como el que pintara en el obispo Nicolás de la Cartuja de Jerez—y presentarnos su rostro de rasgos finos y distinguidos dibujados con limpieza en la sombra y con aire de transportado para que ese gesto de las manos, tan sencillo, produzca toda la emoción de lo sobrenatural. No puede dudarse un momento que esas manos y ese pan, apesar de su naturalismo, lejos de ser un simple estudio de bodegón constituyen el verdadero argumento de la escena. A esa misma manera de sentir responden las actitudes de los apóstoles. No se advierte en ellos el temor con que suelen presentarlos otros pintores. Es la sorpresa de que aquel peregrino que se ha sentado con ellos a la mesa sea Jesús lo que ha interpretado Zurbarán, el «entonces fueron abiertos los ojos de ellos y le conocieron» del texto de San Lucas. Por eso cabe comparar su interpretación del tema con las de Rembrandt [4] que con su fino sentimiento de lo espectacular y de lo trágico prefirió escoger el momento más dramático de la his-

---

1. Alvarez. *Las pinturas de la Academia*, 35.
2. Oldenburg. *Rubens*, 38.
3. Scherer. *Dűrer*, 245.
4. Stechow. *Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles.* ZEITSCHRIFT FÜR KUNSTGESCHICHTE, 1934. 330.



toria, aquel en que Jesús después de ser reconocido por los dos discípulos desaparece de su vista. En cambio su comparación con creaciones de artistas anteriores como los ya citados o con las de Velázquez [1] y Cerezo, [2] ponen de relieve como dije uno de los valores artísticos más constantes en el arte de Zurbarán.

Otros dos lienzos existen en la Academia atribuídos muy acertadamente a Zurbarán por el catálogo vigente del Sr. Pacheco. Representa a San Agustín (Fig. 7) y a San Juan de Dios (Fig. 8), y son dos obras típicas de su autor, tanto por su composición como por el claroscuro y por el colorido.

En la composición de ambas figuras pesa la influencia de dos esquemas empleados con frecuencia por Zurbarán en sus representaciones de santos, a que después me referiré. Para subrayar las principales características de la versión zurbaranesca de San Agustín, nada más elocuente que recordar la que por aquellos mismos años pintó Rubens y se conserva hoy en el Rudolfinum de Praga. [3] El tema tan repetido en el arte cristiano, se prestaba a pocas variedades, pero ese margen tan exiguo fué más que suficiente para que se manifestasen dos maneras completamente distintas de concebir una escena. Rubens imaginó al Padre de la iglesia revestido de todas las pompas episcopales y hace que un ángel acuda por los aires para mostrarnos además la mitra y el báculo. El santo, con un gesto rebosante del dramatismo propio del gran maestro barroco, realiza el descubrimiento y el niño que aparece a su pie no es sino una figura graciosa que más que dialogar parece limitarse a contemplar la extrañeza del santo. Zurbarán, seguramente influído por el tipo de composición por él tantas veces empleado, desdobla la escena en dos actos, relegando la más dramática al fondo, hasta convertirla en un mero episodio. El santo se

---

1. Loga-Allende. *Velázquez,* lám. 20.
2. Tormo. *Mateo Cerezo.* ARCHIVO ESP. DE ARTE. 1927, lám. 128.
3. Oldenburg. *Rubens,* lám. 422.



Fig. 18.-FRANCISCO GÓMEZ DE VALENCIA: *La Asunción.*
Academia de Méjico.



Fig. 19.—ALONSO CANO: *La Asunción.*
Catedral de Granada.



Fig. 20.—CARREÑO: *Doña Mariana de Austria.*

Academia de Méjico.

pasea por la orilla del mar con un gran libro en sus manos; está absorto en la lectura esforzándose en vano por comprender el misterio de la Trinidad: es la primera parte de la historia. La segunda, que fué la preferida por Rubens, casi se pierde en el último término en medio del paisaje. Parece un simple comentario, como si quisiera advertirnos Zurbarán que efectivamente es el obispo de Hipona el representado. Pero eso sí, allí se encuentra el Niño, claro que vestido y con nimbo, en franco diálogo con el santo. Zurbarán nos cuenta lo sucedido con todo detalle. Hemos oído la pregunta del santo y estamos escuchando la respuesta de Jesús pero se detiene antes de llegar al momento más dramático del episodio, aquél en que la razón se rinde ante la fe, es decir, el que dentro de su ampulosidad barroca tan bien supo sorprender el gran maestro flamenco. Mas el desenvolvimiento de esta idea obligaría a entrar de lleno en algo tan fundamental en el arte de Zurbarán como es la de su manera de sentir el dramatismo religioso y sólo se trata aquí de comentar sus obras conservadas en Méjico.

El hábito negro del santo, sin modelado alguno, se dibuja con limpieza en primer término sobre un celaje liso y sin nubes, inundado de una luz blanca que en la parte superior se torna azulada. En tierra, a una pequeña faja en sombra sigue otra luminosa también bastante estrecha, y a la derecha el acantilado que limita la playa sirve de fondo a la escena. En realidad esta forma de representar al santo en primer término sobre una faja de terreno en sombra y un fondo de paisaje de grandes montañas con una o varias escenas de su vida al pie en tamaño diminuto, es típicamente zurbaranesca. Pero dentro de ese esquema por él tan repetido, el San Agustín de Méjico representa una modalidad especial en que se deja sentir la influencia de otro tipo de composición también bastante empleado por su autor.

El San Agustín no es del tipo del San Lorenzo, el San Román, el San Luis Beltrán o el Beato Enrique Susón, en que el artista

hace avanzar al santo hasta las candilejas del escenario, para que nos declame la intensidad de su amor divino como el San Lorenzo o nos realice su milagro con la limpieza y la elegancia del San Luis Beltrán. Responde a una forma de representación más característicamente suya, que no sé si pudiera denominarse procesional. Las figuras a que me refiero parecen desfilar ante el espectador como si formasen parte de una procesión: muchas veces la verticalidad de sus vestiduras nos indican que están paradas, y se diría que han sido imaginadas en un alto de la comitiva, pero otras, como sucede en la Santa Cristina del Museo de Estraburgo el artista sorprende al personaje ya de pasada y nos lo presenta de espalda. A este grupo de figuras, por así decir procesionales, corresponden lo mismo sus conocidas santas ataviadas con lujosas vestiduras sobre fondo liso, que el Santo Tomás de la Stafford House con un libro en las manos lo mismo que el San Agustín de Méjico. El retrato de Don Bustos de Lara con su armadura, su faja flotante y su apostura de paso lento creo que no puede ser más procesional, y el San Fernando del retablo de San Estéban se antojaría visto también en algún desfile. [1]

El San Juan de Dios está compuesto en forma análoga a la de San Agustín. En el paisaje montañoso del fondo aparece en tamaño diminuto la escena en que el loco de la caridad lleva un pobre enfermo sobre sus espaldas, y en primer término vemos al santo con la cruz en la derecha y la mirada fija en el cielo. Aunque su posición de tres cuartos y su actitud estática disimulan algo su movimiento parece que el santo va también de paso. Entre las obras de Zurbarán que guardan con él especial relación por su actitud puede citarse el San Bruno del Museo de Cádiz.

La existencia de estos dos cuadros de San Agustín y de San

---

1. Sin entrar en el problema de la paternidad de Zurbarán respecto de este retablo, parece indudable que la creación de este tipo de representación fué creado o impuesto por él.



Fig. 21.—Cerezo: *Bodegón.* — *Academia de Méjico.*



Fig. 22.—CEREZO: *Bodegón.* *Madrid. Propiedad particular.*

Juan de Dios, en la Academia de Méjico, me hicieron sospechar desde el primer momento, por la igualdad de sus medidas y por representar a dos fundadores de órdenes religiosas sin especiales relaciones entre sí, que debían de haber formado parte de una serie más numerosa de padres de religiones. En efecto, el antiguo monasterio del pueblecito de Tlanepantla [1] conserva en su claustro varias copias antiguas de Zurbarán de muy exiguo valor artístico, pero de un gran interés porque al confirmar la sospecha antes apuntada son testimonio de que problamente existió en Méjico la serie completa de que debieron formar parte los dos lienzos de la Academia. Los cuadros de Tlanepantla son todos ellos compañeros y representan a San Agustín, San Bernardo, San Hugo y San Ignacio. El San Agustín es precisamente copia del lienzo del Museo, y los restantes, apesar de su pobre calidad, dejan ver claramente que son fiel trasunto de originales de Zurbarán.

El San Hugo se encuentra en actitud análoga al San Juan de Dios, si bien mirando hacia la derecha y con la cruz en la mano izquierda. En el fondo se ve un pasaje de la vida del santo. El original era probablemente inferior al de la Cartuja de Jerez, hoy en el Museo de Cádiz, no sólo por su actitud, en éste de riguroso perfil y con la cruz empuñada en ambas manos, sino por la grandiosidad de sus paños, que, como en casi todos los de este ciclo, por su excesiva longitud caen sobre el suelo formando hermosos plegados.

El San Bernardo debía ser cuadro más importante. Colocó Zurbarán al santo casi de frente, con las manos cruzadas sobre el pecho, como al cardenal Nicolás del Museo de Cádiz, pero desgraciadamente la copia no permite juzgar de la rigidez o del desfallecimiento de su cuerpo, y es más de lamentar porque el agota-

---

1. Visité aquel convento, juntamente con otros del siglo XVI de Méjico e Hidalgo, invitado por el Sr. García Granados y acompañado por los señores Mac Gregor y Le Duc. A todos ellos dedico desde aquí mis afectuosos recuerdos.

miento del cuerpo y la expresión del rostro propios del arrebato místico es uno de los principales problemas que interesaron al pintor de Fuente de Cantos en el retablo de la Cartuja jerezana. El San Ignacio, que parece ser el menos importante, lleva un libro bajo su brazo izquierdo y muestra el ostensorio en la derecha.

Entre las obras que el catálogo de la Academia se pregunta si puede ser de la escuela de Zurbarán figura el hermoso cuadro de Sansón y Dalila (n.° 326). Es sin duda alguna de un claroscurista importante, pero que de ninguna manera puede relacionarse con el pintor extremeño. Es más, ni siquiera lo creo de escuela española.

Después de lo dicho acerca de la profunda influencia ejercida por Zurbarán en el arte mejicano de la primera mitad del siglo XVII, no dejará de sorprender que un artista como Murillo, que impuso su estilo en Sevilla, por lo menos con la misma intensidad que lo había hecho el pintor de Fuente de Cantos, no tuviese en Nueva España discípulos tan importantes y directos como aquél. Sin embargo no puede negarse que existen en Méjico importantes series de pinturas murillescas, que mientras no se demuestre lo contrario habrá que suponer importadas. Sin embargo es perfectamente posible también que hayan sido pintadas allí por artistas andaluces, y desde luego pueden señalarse en obras mejicanas de autor conocido coincidencias precisas con pinturas de Murillo. A este último respecto recordaré que el Martirio de San Pedro Arbués de la Academia firmado por Baltasar Echave, salvo en la actitud del santo y en el número de ángeles, no es sino una copia libre de la conocida composición murillesca conservada en los ejemplares del Ermitage y del Vaticano [1], y que en la Sagrada Fa-

---

1. Mayer. *Murillo*, láms. 98 y 99. Tengo la noticia del siguiente impreso pero como no lo he visto, ignoro el interés que pueda tener en relación con el lienzo mejicano. Fernández Lechuga. *Epitome del nacimiento, vida y martirio del B. Pedro de Arbues, primer inquisidor de Aragón*. Méjico. Ruiz, 1667, 4.° 8 h.

Anterior a esa fecha existe otro: Blasco Lanuza. *Historia de la vida y*

milia, de Murillo, de la colección Heinemann de Munich [1] se encuentra el ángel mancebo con el ángel niño a los pies que aparece en el fondo de gloria del célebre cuadro de San Justo y Pastor, de José Juárez. [2] No se me oculta, sin embargo, que tanto en un caso como en otro pueda haber servido una estampa de fuente de inspiración común. [3]

En la Academia existe una serie de cuatro grandes lienzos atribuídos a la escuela de Murillo que representan el Nacimiento, la Imposición de las llagas a San Francisco, la Aparición del Niño Jesús a San Antonio y la Visión de Santa Catalina de Sena (Figs. 11 a 14). Todos ellos son indudablemente obra de un mismo artista, en el que si bien es innegable la influencia del pintor de Sevilla, es aún mayor la de Alonso Cano. Su estilo hace pensar, desde luego, en un granadino trasplantado a Sevilla, y si esto descubren las características generales de su estilo los tipos de sus personajes, creo que permiten atribuirlos con bastante seguridad al Sebastián Gómez que firma en 1690, titulándose iliberitano, la Virgen del Rosario del Museo de Sevilla, y al que creo que debe asignarse también, o al menos a su taller, la Concepción [4] (n.° 49), del mismo

---

muerte del siervo de Dios Pedro Arbues. Zaragoza. Lanaja. 1624, 8.° Su edición latina *Peristephanon...* es de 1623. Beatificado en 1664, publicó Chacón en 1665 una *Breve relación de la solemnissima fiesta... celebrando la beatificación del glorioso martir Pedro de Arbues.* Palermo.

1. Mayer. *Murillo,* lám. 5.

2. Revilla, *El Arte en México,* 112. Díez Barroso. *El Arte en Nueva España,* fig. 201.

3. De todos modos lo que no ofrece duda es que José Juárez se formó en el más íntimo contacto con los pintores sevillanos de la primera mitad del siglo XVII. Su arte es fundamentalmente zurbaranesco, pero en obras que se dicen firmadas por él como el Martirio de San Lorenzo, de la Academia, es también muy visible la influencia del Martirio de San Andrés, de Roelas. Claro que convendría indagar los contactos directos que pueda tener con los escurialenses como Navarrete y Carducho, con el arte de los cuales se relaciona el de Roelas.

4. Gestoso. *Catálogo del Museo Provincial de Sevilla,* lám. 13.

Museo. Por los tipos de los ángeles y por la relativa rigidez y falta de movimiento de la Virgen creo que también se relaciona muy directamente con él de la Inmaculada dada a conocer últimamente por el Sr. Mayer [1] como de escuela de Murillo. Quizás el rostro de la Virgen sea lo que más separa esta obra de los lienzos de Sevilla y Méjico, pero como solo la conozco por la pequeña reproducción publicada no me aventuro a emitir juicio.

El Nacimiento (Fig. 13) es un testimonio curioso de cómo en esta fecha se sentía aun en Sevilla la influencia del célebre relieve de Martínez Montañés del retablo de Santiponce, siquiera aparezca ya su composición tan desfigurada que al pronto no se advierta el tal parentesco. Sin embargo si se recuerda la Adoración de los Pastores de Murillo del Museo del Prado [2] creo que puede verse con relativa claridad como evolucionó la composición del célebre escultor hasta servir de base al lienzo mejicano. En la Adoración del Prado, obra juvenil de Murillo, quizas pintada todavía en vida de Montañés o poco después de su muerte, a juzgar por la fecha que se le atribuye, aparece San José de frente y al fondo, sirviendo con el Niño de eje a la escena. A uno y otro lado se disponen simétricamente la Virgen y uno de los dos pastores. En la misma Sevilla, en el retablo mayor del convento de Santa Clara, [3] tenía Murillo otra variación del mismo tema, y que la tuvo bien presente al pintar su cuadro creo que lo prueba la figura del pastor que acude con el cordero. En realidad sus versiones posteriores del tema derivan fundamentalmente del lienzo del Prado. Pues

---

1. Mayer. *Anotaciones a obras murillescas.* Bolet. de la Soc. Esp. de Excursiones, 1934, 14. Supongo que será la citada en el texto como existente en el comercio alemán y que compara con la Concepción Mallmann.

2. Mayer. *Murillo,* 22.

3. *La Escultura en Andalucía.* Sevilla. Laboratorio de Arte, II, lám. 125. Acerca del origen de la composición empleada por Montañés en Santiponce y en el convento de Santa Clara, véase también lo que digo en el tomo primero de esa obra.



Fig. 23.—CEREZO: *Bodegón.* *Academia de Méjico.*



Fig. 24.—*San Jerónimo.* *Academia de Méjico.*

bien la forma de estar agrupadas las figuras a un lado y otro del San José y de la cuna del Niño del cuadro mejicano debe de proceder más o menos directamente de alguna de estas interpretaciones murillescas. La Virgen, que es de rostro muy análogo al de la del Rosario de Sebastián Gómez del Museo de Sevilla, viste, sobre su túnica roja, manto azul y toca de ese color tabaco vandiquiano tan caro a Murillo. A la derecha de la otra figura se ve un trozo de paisaje de grandes nubes grises que descienden casi hasta tocar el horizonte, pero dejándonos contemplar entre cielo y tierra un bello rompimiento de luz blanca y naranja. El pais mismo por su blanda calidad algodonosa es quizá mas bien de estirpe murillesca que granadina, pero los rostros son hijos innegables de los modelos creados por Alonso Cano.

En el cuadro de la Imposición de las llagas a San Francisco (Fig. 14) aparecen igualmente entremezcladas las influencias sevillanas y granadinas. La figura misma del santo es netamente murillesca y es muy probable que sea copia literal de algún cuadro del maestro hasta ahora ignorado, al menos para mí, pues conozco dos lienzos que excepto en la posición de los brazos la repiten fielmente y una de ellas, no puede pensarse que esté pintado a la vista del cuadro de la Academia. Me refiero al D. Luis Bello de Puebla de los Angeles, [1] y a otro de propiedad particular de Sevilla. El del Sr. Bello coincide exactamente con el de Méjico, pero su técnica es la de un discípulo de Murillo formado con él o directamente en sus obras, y dudo mucho que pueda tratarse de una copia hecha por un pintor mejicano. El San Francisco de Sevilla tiene los brazos en alto pero en todo lo demás es igual a los de Méjico y Puebla;

1. Un San Francisco copia de Murillo en poder de D. José Vázquez de Tagle, veo citado en *Las pinturas de la Academia*, 38, de Alvarez. Como ni siquiera lo describe ignoro si puede relacionarse con el tipo de San Francisco a que ahora me refiero. Otro San Francisco de Asís en tabla por S. Gómez cita el mismo Alvarez (pág. 51) en la colección Fagoaga, de principios del siglo pasado.

los plegados son los mismos, el trozo de terreno en que apoya sus rodillas presenta análoga disposición y la calavera ocupa también idéntico lugar. El tronco seco que parece no querer despegarse de tierra, la solidez de la arquitectura de su composición y la grandiosidad de su actitud, que corre pareja con la Concepción grande de Murillo del Museo de Sevilla y con el San Francisco de Ribera del Escorial, convierte por otra parte el cuadro de la colección particular sevillana en un testimonio importante para esclarecer el problema de la influencia de Ribera en el arte de Murillo. Parece por tanto muy razonable pensar que las versiones de los lienzos mejicanos no hicieron sino seguir muy de cerca un original de Murillo. La cabeza del hermano León, que aparece al fondo, y el ángel creo, en cambio, que tienen más de granadinos que de sevillano.

En la Visión de San Antonio (Fig. 12), aunque la figura del santo hace pensar que su autor tenía bastante grabada en su memoria el famoso cuadro de Murillo, su rostro delata la herencia canesca y la misma mezcla de influencias pueden registrarse en el resto del cuadro, pues si la distribución de los ángeles de la izquierda, e incluso uno de ellos, están literalmente copiados del San Antonio de Murillo del Museo de Berlín, [1] en cambio el que aparece a la derecha, tras la cabeza del santo, está visto de frente en la típica actitud que de Alonso Cano tomaron sus discípulos.

En la Aparición de Jesús a Santa Catalina de Sena (Fig. 11) es la influencia de Cano la predominante. A él se deben los prototipos de los personajes, el perfil clásico de Jesús y la cabeza correcta y menuda de la santa, si bien algún angelillo, como el que a la izquierda aparece tras una nube, es de pura estirpe murillesca, tanto por la forma de su rostro como por su actitud. Como composiciones granadinas, que cabe en cierto grado comparar con ella, citaré la Coronación de la Virgen, de San Isidro de Madrid, cuyo

1. Mayer. *Murillo,* lám, 190.

dibujo se guarda en los Uffizi de Florencia [1] y el Extasis de Santa María Magdalena de Pazzis, de Pedro de Moya, que se conserva en la catedral de Granada. [2]

Después de referirme a este granadino, que como hemos visto tan intensamente se dejó influir por el estilo de Murillo, mencioré otra obra en que se lee la firma siguiente: «D. Franco Gomez de Valencia Nt° del Ssto Ofiz° Fat.» Representa la Asunción de la Virgen (Fig. 18) y su valor artístico es escaso. Su composición está directamente inspirada en la de Alonso Cano de la capilla mayor de la catedral de Granada, de la que no sólo repite la actitud de la Virgen y la distribución de las masas de sus ropajes sino que casi ha copiado uno de los ángeles principales y seguido muy de cerca a otro de ellos. [3] De creer a Lucio [4] Francisco Gómez de Valencia «dejó algunas obras en México, de un mérito mediano», aunque él no las enumera. Ya Cean recogió la noticia de que se decía que había pasado a Méjico, y que murió allí a mediados del siglo XVIII.

El San Juan de Dios (Fig. 16) con el pobre sobre las espaldas (n.° 263) atribuído a Murillo, aunque muy buena y antigua no creo que sea sino una copia del conocido lienzo del Hospital de la Caridad. Sigue tan de cerca al original que no deja margen para apreciar el estilo del copista. Si es ya del siglo XVIII me inclinaría a fecharla muy a sus comienzos. Como dije al hablar de las adquisiciones de la Academia [5] es seguramente el que ingresó en

---

1. Sánchez Cantón. *Dibujos españoles,* IV, lám. 311.

2. Gómez Moreno. *Una obra firmada por Pedro de Moya.* ARCHIVO ESP. DE ARTE, 1927, 361, Lafuente. *El realismo en la pintura del siglo XVII. Historia del Arte Labor,* XII, 599.

3. Aunque ya en relación más remota, recuérdese también el dibujo de la colección Boix. Sánchez Cantón. *Dibujos,* IV, lám. 321.

4. *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII,* Méjico, 1864, pág. 9.

5. Véase pág. 20.

ella antes de 1785 y se consideraba en esa fecha como obra de Villavicencio.

Otro ejemplar del mismo tamaño y al parecer de mejor calidad parece que existió en el Ayuntamiento de Méjico. [1] De ser cierta la opinión [2] de que José Ibarra conoció en Méjico entre otras pinturas esta del San Juan de Dios habría que pensar que atravesó el Atlántico antes de 1756. Por mi parte me limitaré a consignar que al menos no existe una gran semejanza entre la ejecución y el colorido del firmado por Villavicencio que se conserva en el Museo del Prado y el San Juan de Dios de la Academia.

Entre los cuadros que figuran en la Academia atribuídos a Murillo mismo, sin gran fundamento, me referiré al San Juan Bautista (n.° 267) y al San Sebastián (n.° 264).

En el San Juan Bautista [3] no encuentro motivos especiales para ponerlo en relación con el pintor de las Concepciones. Sus carnes rojizas me hacen preguntarme si no cabría pensar en el otro lado de Sierra Morena, y desde luego no me permiten estar completamente seguro de que pertenezca a la escuela sevillana. Lo deficientemente que se conocen las diversas escuelas del claroscurismo español aconsejan no ser demasiado terminante en las clasificaciones de este período.

Tampoco creo que exista razón alguna para pensar en Murillo ante el San Sebastián (n.° 264). No sólo puedo asegurar que no es obra suya sino que sin gran temor de equivocarme diría que

1. Lo cita Alvarez (*Las pinturas de la Academia,* Méjico, 1917, p. 31) diciendo que fué enviado a la Academia y que suponía que se conservase en los almacenes de ésta. Acertadamente califica ya de copia el lienzo expuesto en la Academia, ahora que piensa que pueda ser de Sebastián Gómez el Mulato. Véase además lo que dice en nota de una copia hecha por Almazán a mediados del siglo pasado.

2. Alvarez. *Las pinturas...* 31.

3. Revilla. *El Arte en México,* fig. 150.

su composición es de algún italiano amigo de escorzos por el estilo de los del Baroccio. [1]

Respecto de la asignación a Murillo del dibujo de la Virgen (n.° 1) tal vez no tenga más fundamento que el optimismo del Dr. Atl tan generoso en atribuciones al redactar el *Catálogo de la Colección Pani.*

El claroscurismo cuenta en la Academia con dos cuadritos que seguramente pertenecieron al mismo conjunto y que se encuentran catalogados como de escuela italiana del siglo XVIII. Representan a San Juan Evangelista solo (n.° 369), y al Santo dando la comunión a la Virgen (n.° 370), y son obras de algún interés e indudablemente españolas (Figs. 9 y 10). Su proporción alargada me hace sospechar que pueden haber pertenecido a las calles laterales de un retablo dedicado al Evangelista de Patmos. En uno de ellos aparece en la forma tradicional con el cáliz en la mano y el águila al lado. Está de frente y en pie, ante un fondo de paisaje formado por un macizo oscuro en la parte central y un último término a la derecha de color gris luminoso. Su cabeza se destaca sobre un halo de luz y su rostro está igualmente iluminado. En el otro viste el santo de sacerdote, le acompaña el águila para que no pueda dudarse de su nombre, y en segundo término se ven el frontal y el dosel del altar. Tanto en una escena como en otra el modelado de los rostros tiene todo el vigor propio del claroscurismo seicentista.

De primera intención al clasificar dos cuadros de claroscuristas españoles existentes en Méjico y que probablemente proceden de un retablo, parece natural que se piense en algún maestro sevillano. Sin embargo, no me atrevo a proponer el nombre de ninguno de los conocidos de esa época, ni veo tampoco la influencia de ninguno de ellos en particular. Aunque con no pocas dudas no

---

1. Aunque no me es posible precisar el recuerdo, me parece que no es la primera vez que he visto la tal composición.

quisiera callar la influencia que en ellos creo ver del arte valenciano de tiempos de Espinosa.

En pro de su origen sevillano habla quizá la atribución con que figuraban en la colección Fagoaga a principios del siglo último, pues creo que serán los allí resgistrados [1] bajo los números 137 y 138. Sin embargo, las obras que conozco más antiguas del futuro racionero no me permiten admitir esa atribución sin remontarme a los primeros años de su juventud, de cuyo estilo no tengo noticia.

El Jacob con el rebaño (n.° 313) es composición bien conocida de Ribera, tanto por el original de El Escorial, firmado y fechado en 1634, como por sus copias [2] entre las cuales debe clasificarse el lienzo de Méjico. Que es copia antigua lo garantiza hasta 1785 el que, como dije, figura en la lista de obras adquiridas por la Academia antes de esa fecha. Su técnica riberesca hace creer que no será muy posterior a los días del maestro.

La factura típica de Ribera casi desaparece en el Jesús despojado de sus vestiduras (n.° 319). 3 Otro ejemplar, que en opinión de D. Manuel Gómez Moreno puede ser del maestro mismo y que sólo conozco por su referencia, existe en Chinchón.

El dibujo de San Andrés que le atribuye el Dr. Atl. 4 no es sino una copia servil de la tan conocida estatua del Apostolado de San Pedro de Roma, obra de Duquesnoy. 5 Es más ni siquiera de la estatua misma sino de una estampa, puesto que la figura aparece invertida.

La escuela madrileña del siglo XVII cuenta en la galería mejicana con algunos cuadros de particular interés.

De Carreño posee un retrato bastante bueno de Doña Ma-

1. Alvarez, *Las pinturas,* 48.
2. Véanse las que cita el Sr. Mayer en su *Ribera.*
3. Revilla. *El Arte en México,* fig. 153.
4. *Catálogo,* citado.
5. Brunckmam. *Barockskulptur,* II, 235.

riana [1] de Austria (Fig. 20), del tipo conocido por los ejemplares del Prado, de la Academia de San Fernando, de El Escorial, de la Casa del Greco de Toledo, [2] de la colección Maxeuel Blake de Madrid. [3]

La variante principal en todas ellas suele consistir en el dibujo del tapete y en esto coincide el lienzo de Méjico con el retrato del Prado. [4]

Las obras de mayor importancia para la historia de la pintura castellana del siglo XVII son dos bodegones de Mateo Cerezo († 1666) pues nos permiten conocer una faceta del artista muy celebrada por Palomino y de la que no teníamos otro testimonio que las palabras que siguen del pintor de Bujalance: «Pintó también bodegoncillos, con tan superior Excelencia, que ningunos le aventajaron, si es que le igualan algunos; aunque sean los de Andrés Ledeito, que en esta Corte los hizo Excelentes». [5] D. Elías Tormo en la importante monografía [6] que ha dedicado a Cerezo, fundán-

---

1. Alvarez. *(Las pinturas de la Academia,* 35 y 361) supone que pudo pertenecer a la colección Fagoaga. En la pág. 58, cita como vendido en Méjico en 1848 bajo el n.º 84, «Carreño J. Una monja sentada en un sillón, tiene delante una mesa, cuadro también conocido por Doña Ana María de Austria».

2. Domenech. *Casa del Greco,* lám. 41.

3. Foto Lacoste A. 5965. En la foto, al menos, sólo se ve la parte central de la figura. Véase además, sobre retratos de Doña Mariana, el libro del Sr. Berjano dedicado a *Carreño.*

4. Con motivo de la Exposición de pintura española de Londres de 1914, atribuyó Beruete (*Une exposition d'anciens maîtres espagnols,* REVUE DE L'ART. 1914, pág. 72) el ejemplar de la Casa del Greco de Toledo, a Mazo, poniéndolo en relación con obras firmadas de éste. Si efectivamente, como creo, se refiere al mismo lienzo arriba citado y reproducido por Domenech, es difícil admitir su opinión. En obra póstuma del mismo autor *(Conferencias de Arte,* Madrid, 1924, pág. 179) atribuye tanto el ejemplar de Toledo como el del Prado a Carreño sin reserva alguna y sin alusión a Mazo.

5. *Museo Pictorico,* III, 383.

6. *Mateo Cerezo,* ARCHIVO ESP. DE ARTE, 1927. 113, 245.

dose con muy buen acuerdo en los estudios de frutas que aparecen en sus dos grandes cuadros de los Desposorios de Santa Catalina, no dudó en conceder plena fe al famoso tratadista del siglo XVIII. En efecto, los bodegones de Méjico confirman plenamente su opinión.

De los dos bodegones, el de la carne y el jarro de cerámica (Fig. 21) es sin duda alguna el mejor y hasta me atrevería a calificarlo como una de las obras más perfectas que en este género ha producido la pintura española. Los trozos de carne están interpretados con verdadera maestría, y su intensidad cromática constituye una de las notas más atractivas del cuadro. El color amarillo del cesto es de una calidad casi holandesa, y la composición total del bodegón, dentro de la falta de artificio propio de la escuela española se distingue por el arte con que están dispuestos sus diversos elementos. En el ángulo inferior derecho se lee la firma caligráfica, ya en gran parte perdida, de su autor: D. Matheo Zer... [1]

Este bodegón posee además el interés de servir de base para atribuir al pintor burgalés, o al menos considerar como copia antigua suya, otro bodegón que desde hace años se encuentra en el comercio madrileño (Fig. 22). [2] Como sólo lo conozco por fotografía, y esta bastanse defectuosa, no puedo decidirme respecto de su originalidad, aunque mi reserva tampoco debe interpretarse como sospecha en contra de ella. Gracias a él puede adivinarse algo que apenas se distingue en el lienzo de la Academia como es la chimenea en cuya cornisa se encuentran las frutas u hortalizas que aparecen en el ángulo superior derecho. La coincidencia, salvo en algún pequeño detalle como la botella marcada con la letra A, es perfecta.

---

1. Gabelentz. *Die Akademie,* Repert. f. Kunsw. t. 46, p. 152. Seguramente por no haber tenido noticia de sus firmas dice que estos lienzos están atribuídos a Cerezo sin fundamento alguno.

2. Mide 1,04 de ancho por 0,84 de alto.

El otro bodegón de Méjico (Fig. 23), aunque compuesto con mucho menos arte, y debido a ello resulta en la reproducción que de él ofrezco considerablemente más pobre, es también de una gran riqueza colorista y demuestra una preocupación y un dominio de las calidades dignos del mayor elogio. Aunque muy borrada su firma, se puede leer. D. Matheo Zerezo fac. 166... Según me comunica el Sr. Toussaint, que ha tenido la bondad de revisar a ruego mío esa firma, se encuentra sumamente perdida sobre todo en la parte del último guarismo de la fecha. Si no supiésemos que Cerezo murió en 1666 cabría pensar que ese número era un siete.

Sospecho que ambos bodegones pueden proceder de la colección Fagoaga que existió en Méjico a principios del siglo pasado. Al menos en la lista de las obras que la componían publicada por Alvarez se registran los siguientes números que en parte parecen coincidir con los lienzos de la Academia:

«176. Carnes y frutas bien pintadas, por Mateo Cerezo
190. Naturaleza muerta venados y frutas, por Mateo Cerezo
191. Id. id. id. ».

En cuanto al número 176 la coincidencia es perfecta, y tampoco habría inconveniente en identificar el bodegón de los pescados con el correspondiente al número 191 si en él no existen venados como en el 190.

Aunque ya no se relacione con estos dos cuadros recordaré que en la misma colección se registraba bajo el número 53 una «Anunciacion, de Cerezo, escuela de Murillo».

Otro cuadro, quizá madrileño del siglo XVII, pero cuya clasificación me deja bastante perplejo es el San Jerónimo (n.° 261) atribuído a Alonso Cano. El santo apoya una mano en la calavera y en el momento de pasar con la otra el folio del libro que lee dirige su mirada al cielo. La gran cabeza del simbólico león que reposa a sus pies llena el ángulo izquierdo de la composición. El módelado del rostro del santo está logrado con un claroscurismo menudo bastante peculiar, pero el principal interés del cuadro es

el rojo de su manto, de abolengo rubeniano y tal vez influido ya por creaciones velazqueñas. Por estos dos motivos es por lo que me inclino a creerlo de escuela madrileña. Aunque su sentido colorista guarda un parentesco algo remoto con los Reyes de Alonso Cano del Museo del Prado y los rasgos generales de su cabeza ofrecen analogías con el prototipo del racionero granadino no llego a convencerme de que pueda ser suyo.

En cuanto a las pinturas del siglo XVIII me referiré a los retratos de Carlos III y Carlos IV, para dar cuenta de las noticias que de ellos existen en el Archivo de Indias. [1] Esas noticias no pueden ser más circunstanciadas. Se nos dice el nombre del ariero que llevó el cajón en que ambos retratos fueron desde Madrid a Cádiz, y cómo el 25 de mayo de 1792 se pensaba embarcarlos en el navío de guerra San Pedro de Alcántara, que se encontraba próximo a partir para Veracruz. Sabemos además, que una vez llegados a Méjico acordó la Academia el 27 de enero de 1793 nombrar a Maella académico de mérito por haberlos pintado tan a su gusto, y que a ese fin se pidió la real aprobación. Pero Maella, que por lo que vimos de su intervención en la compra de cuadros tenía un concepto de su propia valía algo superior al que quiere reconocerle la posteridad, no satisfecho con el honor que ahora tan generosamente se le ofrecía, contestó que siendo director de la Academia de San Fernando, no podía recibir de la de San Carlos más distinción que la de director honorario. Como en Méjico tenían verdaderos deseos de complacerle suplicaron a la superioridad que se levantase la prohibición que por la R. O. reservada de 18 de noviembre de 1784 impedía conceder ese título, pero en Madrid, donde por lo visto sabían a que atenerse, se denegó la petición aduciendo las razones de carácter general que motivaron la referida

---

1. En el mismo leg. 103 de la sección de Indiferente, de donde proceden todas las noticias de la historia de la Academia, a que me refiero en la primera parte de este trabajo.



Fig. 25.—MAELLA: *Carlos III.* *Academia de Méjico.*



Fig. 26.—MAELLA: *Carlos IV*. *Academia de Méjico.*

R. O. Por las tripas del expediente sabemos que no dejó de pesar en el ánimo de los consejeros el hecho de considerar suficientemente recompensado al artista con los buenos honorarios percibidos por los retratos. La cuenta autógrafa firmada y fechada por Maella en 4 de abril se conserva en el Archivo de Indias. [1]

El retrato de Carlos III coincide con el que se guarda en el Palacio de Oriente. Viste el monarca de blanco con franjas celestes y en su pecho ostenta además del Toisón de Oro el gran collar de la Orden de Carlos III; sobre la mesa aparecen el manto de rojo y armiño, el sombrero negro y la corona. Carlos IV está representado de gran maestre de la Orden fundada por su padre, cuyo manto mandó variar. El colorido del cuadro es análogo y fácilmente se advierte que fué pintado repitiendo a la inversa la composición del retrato de Carlos III. [2]

*
* *

Aunque sólo sea en forma de nota y sin perjuicio de ocuparme en otra ocasión de varias de las pinturas de escuelas extranjeras existentes en la Academia registraré aquí algunos datos referentes a ellas por si pudieran ser útiles a quienes escriban los futuros catálogos.

N.º 295. Un busto de la misma figura tenía a la venta en 1927 en Londres la Casa Thomas Agnew. BURLINGTON MAGAZINE, 1927, n.º 287, p. XLI.

N.º 333. Las Siete Virtudes. Véase lo dicho en la pág. 21.

N.º 334. Virgen de las Cerezas. No es obra italiana anónima del siglo XV sino flamenca del siglo XVI y del taller del

---

1. La publico en *Docs. para la Hist. del Arte en América,* I, en prensa.

2. Alcahalí *(Artistas valencianos,* 193) asegura que Maella pintó el retrato de Carlos III con el manto de la Orden para aquel instituto hacia 1778.

Maestro de las medias figuras. Otra muy fina de ejecución, y probablemente del maestro mismo, posee en Méjico el Sr. Pani.

N.° 339. Magdalena. Expuesta a una gran altura no llegué a formar juicio de su autenticidad. Debe de ser igual a la de Gianpietrino de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos con la que convendría compararla. [1]

N.° 373. Virgen con el Niño. Es un ejemplar corriente de la repetidísima composición cuyo original, que se considera perdido, atribuyó Winkler a Van der Weyden. [2] Existen algunas composiciones en que la Virgen aparece de cuerpo entero [3] y muchas de medio cuerpo como la de Méjico. En particular son frecuentes en España como advierte muy bien el Sr. Friedlander. La pintura de la Academia está clasificada con acierto en el catálogo vigente como de escuela de Brujas del siglo XVI.

De otra composición perdida que se atribuye a Van der Weyden se conserva copia antigua en Méjico. Me refiero al Descendimiento de la Capilla de las Reliquias o del Cristo de la Catedral. Es de escaso valor artístico. Esa composición puede estudiarse en los artículos siguientes: Salin, *Copies ou variations anciennes d'une oeuvre perdue de Rogier Van der Weyden*, GAZETTE DES BEAUX ARTS, 1935, I, 15. Reinach, *A lost picture by Rogier Van der Weyden*, BURLINGTON MAGAZINE, 1923, 214. Acerca de ejemplares españoles de esa composición véase Quintero, *Los primitivos del Museo de Cádiz,* y *Un tríptico de Lucas de Holanda y sus imitaciones,* en BOLETÍN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES, 1927, p. 74 y 1932, p. 133.

N.° 374. Resurrección de Lázaro. No es de escuela alemana y menos de Durero. Fué ya clasificada por Friedlander [4] como

1. Lamperez. *La Catedral de Burgos,* Ed. Thomas, lám. 32.

2. *Der Meister von Flemalle,* p. 65.

3. Friedlander. *Die Atlniederlandische Malerei,* II, p. 135 y lám. 79.

4. *Die Altniederlandische Malerei,* III, 71, 122 y lám. 66. También Gabelentz. *Die Akademie,* REPERT, F. K., 146, t. 47 p.

obra del discípulo de Bouts por el denominado Maestro de la Sibila de Tibur. Supongo que este cuadro será el que figuró en la colección Cardoso [1] y probablemente el mismo que perteneció antes a la de Fagoaga. [2]

N.º 377. Santa Ana, la Virgen, San Joaquín y Santa Isabel. Su clasificación vigente de primitivo anónimo podría concretarse como maestro de la escuela de Bruselas de hacia 1500. Gabelentz [3] la relaciona con Metsys y la cree de hacia 1510-1520.

N.º 378 y 379. Tríptico de la Creación. Véase lo dicho en la pág. 21.

N.º 380. Misa de San Gregorio. Si no existe confusión en mis notas al número 380 corresponde una copia literal o muy fiel de la estampa de Durero. [4] En el *Catálogo* encuentro bajo ese número una aparición de Jesús a los doctores de escuela indeterminada.

N.º 382. Descenso al Limbo. Desde luego no es obra del Bosco sino una imitación antigua, que a juzgar por los tipos de los personajes pudiera ser de Koffermans o de su círculo artístico. Creo que puede proceder de la colección Fagoaga. [5]



---

1. Alvarez. *Las pinturas de la Academia,* 37.
2. Ibíden. 47.
3. *L. c.,* t. 46, pág. 147.
4. Scherer. *Dürer,* lám. 268.
5. Alvarez. *Las pinturas,* 46, n.º 46.

ALONSO RODRÍGUEZ
PRIMER ARQUITECTO DE LAS INDIAS

POR

ANTONIO MURO OREJÓN

En «virtud de ciertas cartas mysivas que los juezes y oficiales de sus altezas que residen en la ysla Española»* y «suplicaçion del señor almirante don diego colon» ⋆ dirigidas a los Oficiales de la Casa de la Contratación de las Indias, en donde les pedían «que les enbiasemos ciertos maestros y obreros canteros para fazer y hedificar ciertas yglesias parroquiales en la dha ysla española»*, el doctor Sancho de Matienzo, ilustre personaje, canónigo de Sevilla y Juan López de Recalde, tesorero y contador, respectivamente, de la citada Casa de la Contratación, capitularon,—ante el

Nota.—Las transcripciones documentales anotadas con * pertenecen al documento encontrado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, en el legajo correspondiente al Oficio III. Escribanía de Juan Ruiz de Porras. Libro 2.º de 1516, folio 104, que se publicará en los *Documentos para la Historia del Arte en América y Filipinas*, I. (en prensa); y las señaladas con ⋆ a las capitulaciones publicadas por José M.ª Chacón. *Cedulario Cubano*. Tomo VI de la Colección de Documentos inéditos para la Historia de Hispano-América. p. 239.

escribano público de Sevilla, Alonso de Medina,[1] el sábado 25 de mayo de 1510,—con Alonso Rodríguez, célebre arquitecto, maestro mayor de la Catedral hispalense, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, cuya pericia y trabajo eran bien conodos por los representantes de S. M. dada la vecindad y casi continuo trato; con los maestros canteros Juan de Herrera, vecino de Sevilla y Hortuño u Ortuño de Bretendon o Bretendona, natural de Bilbao y con los oficiales-obreros canteros Hortuño u Ortuño de Arteaga, Pedro Correa, Pedro Matienzo, Francisco de Albaida, Alonso de Herrera, Juan de Henero, Juan de las Molinas, Juan de Oña, Juan de Olivares, Juan Gallego y Juan Valençiano, «las obras de las yglias y otras lavores que seran mandadas fazer» * en la isla española.

Diferentes fueron los trabajos, y por tanto a los salarios, encomendados a cada uno de los contratantes.

Al maestro mayor Alonso Rodríguez, que repetimos dirigía la fábrica de la Catedral sevillana, tendría «prinçipalmente cargo de todas las obras q en la dha ysla española ovieren de fazer y edificar» * los mencionados maestros y obreros canteros; correspondiéndole el darles «la horden e forma de las traças e consejo para todo lo q en ella se debiere de fazer en manera q no aya falta ninguna y si falta alguna oviere ql dho maestro maior lo probea e repare de tal forma q no aya defeto ninguno» *. Se le abonarían de renta por su cargo diez mil maravedís anuales por todo el tiempo que estuviere al frente de los trabajos, pagados en Sevilla, según era costumbre por los tercios del año, a contar desde el día en que los maestros y obreros canteros partiesen de Sanlúcar de Barrameda hacia la isla Española. Previénese en el contrato la

---

1 Este notario regenteaba la escribanía número XXIII de Sevilla. Actualmente no existe el legajo correspondiente al año 1510, por lo que desconocemos el texto original de la capitulación, utilizando la copia existente en el Archivo General de Indias, y que publica el citado Sr. Chacón.

posibilidad de que fuera necesaria la presencia de Alonso Rodríguez en la referida isla Española y se determina, expresamente, que «sy menester fuere q baya a lo probeer a las dhas yndias»* pagándosele en este caso su justo y competente salario.

A los canteros Juan de Herrera y Hortuño de Bretendona «que pasan a las dhas yndias por maestros de las dhas obras» * se les contrata por cuatro años, percibiendo cada uno, durante el tiempo que durasen los trabajos, una renta de cien pesos de oro anuales, a más de trescientos maravedís por cada día de labor, a contar de la partida de Sanlúcar de Barrameda y hasta que tocaren en su regreso a puerto de Andalucía. La dicha renta se pagaría en la isla Española, por los tercios del año, y el jornal, según costumbre, los sábados de cada semana. A cada uno de los maestros se le autoriza a llevar un mozo, de aprendiz, a los que se daría «de jornal cada un dia de labor lo q vieren las personas q tuvieren cargo de las dhas obras que meresçen» *

A todos los oficiales-obreros canteros que se obligan, conforme a la capitulación, a pasar a la mencionada isla Española y a trabajar a las órdenes de los maestros en sus respectivos oficios, se les contrata por tres años, pero sus salarios varían, signo evidente de la distinta pericia y competencia de los obreros. Juan de Olivares, percibe el jornal más alto, trescientos maravedís por día de labor, cobra lo mismo que los maestros, pero como no tiene categoría de tal, no se le abona renta ninguna anual. Ortuño de Artiaga, Pedro Correa, Pedro Matienzo, Francisco de Albaida, Alonso de Herrera y Juan Gallego, ganan doscientos ochenta maravedís de jornal diario y Juan de Henero, Juan de las Molinas, Juan de Oña y Juan Valenciano, cobran sólo diariamente doscientos setenta maravedís. A todos se les pagaría los sábados y devengarían, como los maestros, desde la partida de Sanlúcar de Barrameda hasta que tocaren, al regresar, a puerto de Andalucía.

Previsoramente y con perfecto conocimiento del problema, se hace constar en la capitulación «q a los dhos maestros y sus

oficiales se les aya de dar sendas casas a cada maestro con sus oficiales en el lugar donde ovieren de labrar çerca de la obra que hovieren de haser syn q por ello ayan de pagar alquiler ni renta alguna aunque traçen y tengan sus erramientas y donde tengan su lonja en q labren y tanto q esta traça se haze les den una casa en que esten» *

¡Ejemplar contrato digno del fin a que se dirige! Se reune un gran grupo de canteros: dos maestros y once oficiales, se les retribuye con un jornal fijo, equitativo, remunerador, incluso elevado, por día de labor, aumentándolo, en el caso de los maestros con una renta anual de cien pesos de oro; y no se regatea, ni escatima el tiempo de percepción, ampliamente se les otorga, desde el día de partida de Sanlúcar de Barrameda hasta el de su desembarco en cualquier puerto de Andalucía. Se cuidan los detalles con todo cariño: pago sabatino; sendos aprendices para los maestros con el jornal que merezcan; casa gratis en la Española, una para cada maestro con sus oficiales, cercana a la obra, donde puedan trazar, labrar y tener sus herramientas; incluso se les aposenta en Sevilla hasta tanto no embarquen. Y sobre todo se da a toda la obra una dirección única, garantía de éxito y de eficacia, encomendándola a un hombre bien probado en estas lides, de gran predicamento en toda España [2], el arquitecto archidiocesano Alonso Rodríguez.

La munificencia de la Casa de la Contratación llega a más, adelanta en 27 de mayo de 1510, a los maestros y oficiales diferentes cantidades para sus gastos y les abona el pasaje a las Indias en la nao Santiago del maestre Juan de Camargo, a descontar en la Española de los salarios que perciban. Juan de Herrera y Ortuño de Bretendona reciben cada uno adelantados 15.000 maravedís; Juan de Olivares y Ortuño de Artiaga 10.000; y Pedro Correa,

---

2 Véase Llaguno y Ceán. *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España*. Alonso Rodríguez.

Pedro de Matienzo, Francisco de Albaida, Alonso de Herrera, Juan de Henero, Juan de las Molinas, Juan de Oña, Juan Gallego y Juan Valenciano, 7.500. Todos abonan el mismo pasaje, 8 pesos de oro (3.600 maravedís).

El jueves 13 de junio de 1510, zarpaba de Sanlúcar de Barrameda, con dirección a la isla Española, la nao Santiago, llevando en su pasaje a los sobredichos maestros y oficiales, contándose desde este día su renta y jornales. [3]

---

3. En el asiento 79 del *Catálogo de Pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII,* (redactado por el personal facultativo del Archivo General de Indias. Ministerio del Trabajo y Previsión. Inspección general de Emigración. Volumen I. 1509-1533. Madrid. 1930. página 25), se da el pase a las Indias en 5 de junio de 1510, a Juan de Herrera, maestro cantero; Urbano de Bretendona, maestro cantero; Urbano de Arteaga, Francisco de Albaida, Alonso Correa, Pedro Matienzo, Juan de Olivares y Juan de Oña, para edificar las iglesias de la isla Española.

Torre Revello, *(De Arquitectura Colonial.* REVISTA AZUL. Año 2.º, N.º 8, pp. 55 y siguientes) habla de un pasajero Francisco Rodríguez, hijo de Alonso Rodríguez y Toribia Martín, quien supone sea hijo del maestro mayor Alonso Rodríguez, seguramente confundido por la identidad del nombre del padre; no hay tal hijo, el arquitecto diocesano, estuvo casado con María de Medina y sólo tuvo dos hijas, Isabel y Catalina de Medina casada con el cantero Diego de Arroyo. (C. López Martínez. *Arquitectos, Escultores y Pintores, vecinos de Sevilla.* 1928. p. 172.)

El 29 de mayo de 1510, Juan de Herrera, como padre de Pedro de Herrera, hijo de su primera mujer Leonor Díaz de Vergara, difunta, lo encomendaba al cuidado de Juan de Herrera, canónigo de la Catedral Hispalense. (Archivo de Protocolos. Oficio III. Juan Ruiz de Porras. Libro de 1509. Cuaderno de 1510).

El 6 de junio del mencionado año, el maestro Alonso Rodríguez, otorgaba poder al referido Juan de Herrera, «maestro mayor de las obras de canteria en las yndias» para que en estas tierras lo represente. (Archivo de Protocolos. Oficio I. Escribanía de Alonso de la Barrera. Libro 1.º de 1510, folio 285 vuelto.) Publicada—con el error de Juan Sierra en vez de Herrera—en el *Catálogo de Fondos Americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla,* por el Instituto Hispano Cubano de Historia de América. Tomo VIII, de la COLECCIÓN DE DOCUMENTOS INÉDITOS PARA LA HISTORIA DE HISPANO AMÉRICA, p. 18.

¿Se ejecutaron en la isla Española las obras proyectadas? ¿Se trazó por el arquitecto Alonso Rodríguez planta y alzado de alguna construcción? En resumen, ¿la capitulación antecedente tuvo realidad?

Nuestras investigaciones en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, nos han deparado la prueba documental que permite dar una segura respuesta a las anteriores interrogaciones. [4]

En 2 de octubre de 1516,—una de las hijas y herederas del maestro mayor Alonso Rodríguez,—Catalina de Medina, representada jurídicamente por su esposo el cantero Diego de Arroyo, requiere notarialmente a Pedro de Isasaga y a Juan López de Recalde, oficiales de la Casa de la Contratación de las Indias, para que cumplan lo contenido en una Provisión de Doña Juana y de su hijo Don Carlos y los Señores de su Consejo, librada en Madrid a 29 de agosto de 1516. En ella se hace relato de la petición dirigida por la dicha Catalina de Medina, alegando, que en el año 1510, los Oficiales de la Casa de la Contratación capitularon con su padre (Alonso Rodríguez) y con otros maestros que «tomasen cargo de las obras de las yglesias que se avian de faser en la ysla española y en las otras yslas e quel dicho su padre toviese cargo de les dar la horden e forma de las traças e consejo para todo lo que en ello oviesen de faser e que le diese de salario por ello en cada un año diez mill maravedis e que sy conviniese yr personalmente a las yndias a proveerlo fuese obligado a yr ayudandole demas de los dhos diez mill maravedis con salario conpetente e dis quel dho su padre se obligo de lo conplir asy e lo cunplio dando traças e muestras a los maestros que fueron a las yndias e dis que tuvo el dho cargo año e medio de manera que se le deven quinze mill

---

4. Véase el documento encontrado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio III. Escribanía de Juan Ruiz de Porras. Libro 2.° de 1516. Folio 104. publicado en *Documentos para la Historia del Arte en América y Filipinas*, I, (en prensa).

maravedis...»*, que la mencionada Catalina y su esposo «os requirieron que se los pagasedes e dis que no lo quisistes fazer segund dixo que constava e parescia por ciertas escripturas de que ante los del nuestro consejo fiso presentacion... por ende que nos suplicava vos mandasemos que ze los pagasedes pues los otros canteros que fueron a las dhas yndias estan pagados...»*

Visto «por los del nuestro consejo fue acordado que deviamos mandar dar esta nuestra carta para que vosotros,... (los Jueces de la Casa de la Contratación) luego que veays lo susodho e sy asy es como de suso se contiene deys e pagueys... a la dha catalina de medina como a heredera del dho alonso rodrigues maestro mayor los dichos quinze mill maravedis que asy dis que le quedaron deviendo por razon de la dha capitulacion... o dentro de treynta dias despues que esta carta vos fuese notificada enbieys ante los del nuestro consejo relacion verdadera de como e por que cabsa no le pagays los dhos maravedis para que nos lo mandemos ver e proveer sobre ello lo que de justicia se deva faser...»*

No fué tardía la contestación, el 11 de octubre, los oficiales de la Casa de la Contratación de las Indias, Juan López de Recalde, Domingo de Ochandiano y Pedro de Isasaga, responden ante el notario público Juan Ruiz de Porras, después de hacer una relación de los extremos consignados en la Provisión regia, que «es verdad que nosotros en nombre de sus altezas por virtud de ciertas cartas mysivas que los juezes y oficiales de sus altezas que residen en la ysla española en nombre de sus altezas nos escribieron pidiendonos que les enbiasemos ciertos maestros y obreros canteros para fazer y hedificar ciertas yglesias parroquiales en la dha ysla española ovimos capitulado y asentado con juan de herrera y hortuño de bretendona maestros canteros y con otros ciertos oficiales obreros de canteria que con ellos fueron y tambien en la dha capitulacion que con ellos se capitulo se asento y capitulo que oviese de aver el dho alonso rodrigues maestro mayor diez mill maravedis en cada un año porque toviese cargo de dar las

traças y orden de la manera que se avian de labrar y obrar las dhas yglesias a los dhos juan de herrera y hortuño de bretendona maestros y sy fuese menester oviese de yr en persona a las dhas yndias a remediar las dhas obras pagandole su travajo segund en la dha capitulacion se contiene y asy capitulados y convenidos con los dhos maestros y obreros canteros partieron para las dhas yndias los dhos juan de herrera y hortuño de bretendona maestros canteros y los otros dhos obreros a entender en las dhas obras y quedo asentado entre el dho alonso rodrigues maestro mayor y los dhos juan de herrera y hortuño de bretendona que luego que con la buenaventura ffuesen llegados a la dha ysla vistos los sitios de las dhas yglesias y la calidad de los materiales de cal y canteria y el tamaño de las dhas yglesias enbiasen al dho maestro mayor la relacion de todo ello copiosamente para que el segund la dispusicion y calidad de los dhos materiales oviese de enbiarles las traças y conpasses necesarios para las dhas labores por que syn la dha ynformacion no podia dar las dhas traças ni la orden segund convenia *y solamente les dio en un papel figurado la orden de la manera que avian de sacar los cimientos* mientras la dha relacion se le enbiase y quando los dhos juan de herrera y hortuño de bretendona y los otros obreros llegaron a la dha española *allaron a los dhos juezes y oficiales de sus altezas y a las otras personas que tenian cargo de entender en las obras de las dhas yglesias en nombre de los pueblos de otro proposito tal que en fin no ovieron efecto la labor de las dhas yglesias* y cessaron como ceso la obra dellas que hasta aqui no se ha entendido en ellas *y a los dhos maestros y obreros que asy fueron por no les pagar de vazio les dieron obras de casas y otros hedificios* en que se ocuparon en cierto tiempo que en la dha ysla estovieron y les fue pagado el tiempo que sirvieron conforme a la capitulacion que con ellos fue fecha...»* [5]

---

5. En 14 de marzo de 1513, el cantero Pedro Correa, vecino de Sevilla en

Respecto al maestro mayor Alonso Rodríguez, la contestación de la Casa de la Contratación es terminante, «y al dho alonso rodrigues maestro mayor escribieron los dhos maestros (Herrera y Bretendona) *como no avia avido efecto la obra de las dhas yglesias que ellos yban a haser de cuya cabsa no avia necessidad de traça ni orden que el les oviese de enbiar y tambien por los dhos oficiales desta casa de la contratacion de sevilla le fue dho muchas veces al dho maestro mayor como no ovo efecto la dha labor de las dhas yglesias* y por ello sus dies mill maravedis de renta en cada un año avian salido ynciertos *y el les respondio que sy agora no avia avido efecto la dha labor que algund tienpo la abria plaziendo a dios y sy vibiese al tienpo queriendose servir del el serviria conforme a la dha capitulacion y lo que agora no le pagavan que entonces le pagarian aviendo efecto la dha obra y asy el se tuvo por despedido de lo que en la dha capitulacion contenido y*

---

la collación de Santa María, otorga poder al cantero Alonso de Herrera, vecino en la collación de Santa María Magdalena, para que cobre a los Jueces de la Casa de la Contratación de las Indias, todos los maravedís que le adeudan desde 1.° de julio hasta 4 de septiembre de 1512 (66 días) en que llegó al puerto de Sanlúcar de Barrameda, devengados por el servicio que hizo del viaje a las dichas Indias conforme a lo estipulado en la capitulación. (Arch. de Prot. Not. de Sevilla. Oficio V. Escribanía de Francisco de Castellanos. Libro 1.° de 1513, sin folio. Publicada en resumen en el *Catálogo de los Fondos Americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla*. I, 219.

En 22 del mismo mes y año, el dicho Alonso de Herrera, por sí y en nombre del citado Pedro Correa y del maestro cantero Ortuño de Bretendona, vecino de Bilbao, recibe de Andrés de San Martín, apoderado del doctor Sancho de Matienzo, tesorero de la Casa de la Contratación, 50.500 maravedís distribuidos de la siguiente forma: 14.000 maravedís al otorgante e igual cantidad a Pedro de Correa, por los jornales de 50 días (280 maravedís día) tiempo que tardaron en venir desde la isla Española a Sevilla, y 22.500 maravedís al mencionado maestro Bretendona, a saber: 15.000 maravedís por 50 jornales a 300 maravedís diarios y 7.500 maravedís por la renta que ganó en este tiempo a razón de su salario anual de 100 pesos de oro. El referido Doctor Matienzo los paga en virtud de una libranza, conforme a la capitulación otorgada al tiempo en que pasa-

que en uno dos y tres años que despues de fecha la dha capitulacion vivio jamas pidio ni demando cosa alguna por no aver efecto la dha labor segund dho es ni tal se allara en su testamento que oviese declarado ni mandado pedir.»*

Afirmaciones.— Existencia de peticiones por parte de los Jueces y Oficiales reales de la isla Española y de don Diego Colón, para que se enviasen maestros y obreros canteros para labrar iglesias (particularmente parroquiales) en los pueblos de la isla y que cuando estos llegaron no existía por parte de los Oficiales reales el mismo propósito, por lo que no se llevó acabo la edificación de los templos.

Existencia de una capitulación, modelo en su género, en la que se contrataba en condiciones altamente ventajosas, un grupo de maestros y oficiales-obreros de cantería para la construcción de las dichas iglesias. Traslado de estos a la Española y allí variado el

---

ron a las Indias. (Arch. Prot. Not. Oficio I. Escribanía Alonso de la Barrera. Libro 1.º de 1513, folio 632.) Pub.icada cn extracto (con el error de Cristóbal de Herrera, en vez de Alonso) en el *Catálogo de Fondos Americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla.* III, 15.

Igualmente en 19 de octubre del mismo año, Juan Alemán, vecino de Sevilla, en nombre del cantero Juan Valenciano, estante en la isla de la Gran Canaria, recibe del doctor Sancho de Matienzo, tesorero de la Casa de la Contratación, 14.500 maravedís por 52 días de labor a razón de 280 maravedís diarios, que son por el tiempo que tardó en regresar desde la Española. Esta cantidad le fué librada por una R. C. (Valladolid 27 de junio de 1513), en la que S. A. mandó cumplir la capitulación otorgada por los canteros al pasar a las Indias. (Arch. Prot. Not. de Sevilla. Oficio I. Escribanía de Alonso de la Barrera. Libro 2.º de 1513, folio 118 vuelto del cuaderno 4.º Publicada en resumen en el *Catálogo de Fondos Americanos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla,* de la COLECCIÓN DE DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DE HISPANO-AMÉRICA. III, p. 22.

Torre Revello, (Obra citada, p. 57) habla de diversos pagos hechos, en Sevilla el año 1513, por la Casa de la Contratación. En 10 de marzo, a Bretendona, Alonso de Herrera y Correa; y el 12 de agosto, a Juan de Herrera, Gallego, Albaida, Matienzo, Molinas y Valenciano.

propósito de levantar los templos, se dedican, por no pagarlos de vacío, a «obras de casas y otros hedificios». Lógicamente y pues así estaba contratado, se pagaron a los mencionados artífices sus días de trabajo, hasta su regreso a España. [6]

La dirección de las obras de las iglesias se encomienda al arquitecto de la Catedral sevillana, Alonso Rodríguez, con especificación de su cometido y remuneradora dotación. Se prevee la posibilidad de su presencia personal en la Española, cosa que como hemos visto no tuvo efecto. Categóricamente y sin duda alguna, se determina que toda su labor quedó exclusivamente en proyecto, por las abundantes razones expuestas y que sólo se redujo a entregar a los maestros «en un papel figurado la orden de la manera que avian de sacar los cimientos». Que Alonso Rodríguez así lo entendió dado que «se tuvo por despedido de lo en la dha capitulacion contenido» y que por tanto no procedía, puesto que no lo había ganado, pagarle sus honorarios según el mencionado maestro explícitamente reconoce.

Revisión de la Bibliografía consultada.—Llaguno Amirola y Ceán [7] en un extracto sacado del Archivo General de Indias, se equivocan no sólo en alguno de los nombres de los canteros contratados y en los jornales, sino también, y este error ha influido notablemente en los escritores subsiguientes, al indicar que Alonso Rodríguez marchó a las Indias a dirigir las obras y que su contrato duraba cuatro años. [8]

Fray Cipriano de Utrera, O. M. C. [9] refiriéndose al tema concreto de la construcción de la Catedral de Santo Domingo,

---

6. Véase la nota 5.

7. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración.* 1829. I, 141.

8. Tomándolo seguramente de Llaguno hay que rectificar la misma afirmación en Celestino López Martínez. *Arquitectos, Escultores y Pintores, vecinos de Sevilla.* 1928, p. 172.

9. *Santo Domingo. Dilucidaciones históricas.* 1927. I, 64.

cree que Alonso Rodríguez no estuvo nunca en la isla Española, aduciendo como prueba el que por el mismo tiempo el dicho maestro mayor informaba en Sevilla sobre las causas del derrumbamiento del cimborrio de la Catedral hispalense. Es necesario rectificar en su libro (aunque los datos están tomados del Ldo. Carlos Nouel [10]) la fecha de la capitulación, (es 25 de mayo y no 20); y el que Alonso Rodríguez y los maestros canteros prometieron estar en la Española cuatro años. Muy de alabar es su afirmación de que los canteros no fueron a labrar la Catedral ni ninguna iglesia determinada, pero como de los documentos que aportamos se deduce, está equivocado al asignar a los maestros canteros la iglesia de Santiago, el convento de franciscanos de la Vega y la iglesia de San Nicolás, de Santo Domingo.

En 1929, José María Chacón [11] publica, con sólo el comentario de resaltar su importancia, la capitulación otorgada el 25 de mayo de 1510.

José Torre Revello [12] rectifica la opinión de Llaguno sobre el pase de Alonso Rodríguez a la Española. Transcribe diferentes cláusulas de la capitulación. [13] Trata del traslado de los canteros a Santo Domingo, de su regreso a España, y del cobro de jornales por los maestros y oficiales-obreros. Es preciso rectificarle en lo relativo a la construcción de la Catedral dominicana y a la iglesia de San Nicolás.

Martín S. Noel [14] recoge las opiniones y noticias documenta-

---

10. *Historia eclesiástica de la Archidiócesis de Santo Domingo.* I, 100. Los errores de Nouel creemos están tomados del Llaguno.

11. *Cedulario Cubano.* Colección de Documentos inéditos para la Historia de Hispano América. Tomo VI, 239.

12. *De Arquitectura Colonial.* Revista Azul. Año 2.º Enero-Febrero. 1931. N.º 8, p. 55 y siguientes.

13. ¿Desconoce, ya que no la cita, su publicación por Chacón en el *Cedulario Cubano?*

14. *Teoría histórica de la Arquitectura Virreinal.* Primera parte. *La Arquitectura Proto-Virreinal.* pp. 42, 68, 70, 114, 142, etc.

les de Torre Revello. Refiriéndose a la Catedral de Santo Domingo sienta la opinión, equivocada en vista de la documentación que aportamos, de que sus naves denuncian la ejecución de los planos cuya traza atribuye a Alonso Rodríguez y en la que se ve la mano de los maestros canteros que embarcaron en Sanlúcar de Barrameda el 5 (rectifíquese es 13) de junio de 1510. Y en otra publicación más reciente [15] continúa en su error, al confirmar que el referido Alonso Rodríguez es el autor del proyecto de la Catedral dominicana «si bien no pueda afirmarse a ciencia cierta que aquel maestro fuera quien llevase a término la fábrica completa del templo».

Luis E. Alemar [16] reafirma la opinión de fray Cipriano de Utrera de que los maestros y obreros canteros no vinieron a la isla Española a edificar la Catedral, sino iglesias, en términos genéricos, y aportando nuevos datos documentales mantiene que la Catedral, obra de piedra, empezó en 1523 bajo la prelacía del Obispo Geraldini.

Errores—como vemos—en lo relativo a la estancia en Santo Domingo de Alonso Rodríguez, originados por la defectuosa copia de la capitulación consignada en el Llaguno; y equivocaciones en lo referente a la construcción de la Catedral e iglesias, y a las trazas dadas por aquel maestro, sin otro origen que el desconocimiento de una documentación segura y fehaciente.

---

15. *Arquitectura Virreinal* seguida de una adición documental por José Torre Revello y una advertencia por Emilio Ravignani. En Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial, editados por la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras. 1934. Volumen I, p. 14.

16. *La Catedral de Santo Domingo*. 1933. pp. 12 y 13.

JUAN DE HERRERA EN LA CATEDRAL DE MÉJICO

El 22 de julio de 1788, la primera autoridad de Méjico escribía al rey enviándole un «Testimonio del expediente sobre la fábrica material de la Santa Yglesia Cathedral de México» [1], conteniendo la tramitación de las obras que en ella habían de hacerse, para su terminación total.

Contienen los documentos del expediente interesantes noticias acerca de las obras de dicho templo, a fines del siglo XVIII, que tengo en estudio y serán objeto de un artículo más extenso. Ahora sólo me ocuparé de una que, aunque no se apoya en testimonios de certeza indudable, merece ser consignada por la importancia que tendría su confirmación: me refiero a la intervención de Juan de Herrera en la Catedral mejicana, como autor de su primera traza.

Después de estar detenidas las obras del templo metropolitano durante mucho tiempo—dicen los documentos—, en 1786 se hizo un concurso entre los arquitectos de la ciudad a fin de elegir una traza con arreglo a la cual se concluyeran las obras, siendo aprobados los planos que—acompañados de un cálculo del probable costo de aquéllas—fueron presentados por Don José Damián Ortiz. Obtuvieron también la aprobación de la Audiencia que mandó librar veinte mil pesos para acopio de materiales, y dió orden de que pasasen al fiscal para su informe. Este opuso algunos reparos: decía que en el oficio del día 10 de julio de 1786, la

1 Archivo General de Indias. Méjico, legajo 2.467.

Audiencia expuso al virrey la conveniencia de que el Arzobispo hiciese buscar el «plan» de aquella iglesia, que debía estar en la Secretaría de Cámara o en la del Superior Gobierno, «cuyo Plan embio el Señor Felipe segundo hecho por el famoso Arquitecto Herrera», para que la obra se acabase con uniformidad. Añadía el fiscal que la falta del plano de Herrera podía comprometer la uniformidad de la obra, «singularmente en la fachada principal donde se hacia mas reparable».

En 18 de julio de 1787 informaron los capitulares rebatiendo los reparos puestos por el fiscal. Alegaban que Herrera no hizo tal diseño, pues, aunque tal cosa se hubiese dicho, constaba por testimonios dignos de crédito que los planos que se tuvieron presentes cuando se dió comienzo a la obra fueron los de Castañeda y Gómez de Mora, remitidos por Felipe III al virrey marqués de Guadalcázar, con cédula de 29 de marzo de 1615. Nadie podrá creer —añadían— que si Felipe II hubiese enviado un diseño hecho por tan famoso arquitecto lo ignoraría su hijo y sucesor Felipe III, y que existiendo en Méjico planos hechos por Herrera se hubiesen mandado a dicho monarca los de Castañeda, como, en efecto, hizo el citado virrey marqués de Guadalcázar. Finalmente los capitulares presentaban como prueba de sus asertos, dos certificaciones— que en el expediente se copian—en las que consta que ni en el archivo de la Catedral ni en el de la Secretaría de Cámara, se habían encontrado los diseños a que se refería el fiscal.

En la carta del virrey que acompaña al expediente se dice que en la catedral faltaban por hacer—entre otras obras que ahora no hacen al caso — «las tres Torres que corresponden a la idea o plan de la obra». A esta noticia no sé que alcance se le puede dar. Si, como es sabido, la catedral tenía entonces construída—al menos en parte—una torre, y quedaban por hacer otras tres, fácilmente se deduce que, con arreglo a la traza que seguirían sus constructores, había de tener cuatro.

Esto vendría a confirmar una noticia semejante, referente

también a un probable proyecto de cuatro torres, contenida en la documentación que acompaña al plano del Sagrario de Méjico, de 1756. [1]

El simple rumor de una posible intervención de Herrera y la noticia de un proyecto de catedral con cuatro torres, son datos que, forzosamente, he de relacionar. Ambos cobran mayor interés si recordamos que la catedral castellana de Valladolid, obra de dicho arquitecto, tenía cuatro torres y aunque no llegó a terminarse, el tipo perduró y alcanzó su realización plástica en el templo del Pilar de Zaragoza, obra del famoso pintor sevillano Francisco de Herrera «el Mozo» [2]

¿Intervino efectivamente Herrera en la catedral mejicana? Aunque lo tardío de la fecha en que aparece la noticia me hace acogerla con todo género de reservas, el problema queda planteado en espera de que alguna prueba concluyente lo resuelva. Sin embargo, refiriéndose a un arquitecto de su talla y a una obra de tanta importancia como la catedral de Méjico, creo que no estará exenta de interés la simple presentación de este interrogante.

ENRIQUE MARCO DORTA.

PROYECTO DE INIESTA PARA EL SAGRARIO DE MÉJICO

El 30 de enero de 1749, «Yldefonso Yniesta Vexarano Maestro examinado en el Arte de Arquitectura», vecino de Méjico, presentó al cabildo catedral—que entonces tramitaba la construcción de un templo parroquial anejo al metropolitano— «una Hinografía o Planteo de una Yglesia para Sagrario», acompañada

1 Cf., Diego Angulo Iñiguez: *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas.* Texto. (Lám. 59). En prensa.

2 *Ibídem.*

de un escrito en que exponía el modo y circunstancias de su construcción. Ignoro la suerte que correría dicha traza, que—como es sabido—no mereció la aceptación del cabildo [1]; me limito aquí a dar un extracto del documento que la acompañaba [2], que puede dar una idea aproximada del proyecto.

Se trataba de una iglesia de tres naves, con una longitud de sesenta y tres varas y una anchura de cuarenta y cuatro; entre esa fábrica y el Colegio Seminario quedaba un espacio de veinticuatro varas, o sea casi el ancho de dos calles, para el tránsito de los forlones de los canónigos. En los laterales, estaban situadas las dependencias necesarias para los servicios parroquiales: sacristía, antesacristía, cuarto de alhajas y baptisterio. Este quedaba situado en la parte de la calle, fuera de la cerca que entonces tenía el cementerio, con el fin de que el párroco pudiese administrar los Sacramentos a cualquiera hora de la noche.

Las piezas inmediatas a la pared de la catedral, tenían una altura de nueve varas para que no tapasen las luces de las capillas. La nueva iglesia comunicaba con la catedral por la misma puerta que tenía entonces la capilla que servía de Sagrario; la sala de cabildo de la archicofradía tenía su entrada por la catedral.

Elegía para el emplazamiento de la nueva fábrica el terreno inmediato al cubo de la torre; así quedaba totalmente independiente de la catedral, de modo que, quitadas las piezas existentes entre una y otra, quedaría una calle de ocho varas de ancho.

Las paredes laterales llevaban «sobrearcos... para su ayuda». Las pilastras destinadas a soportar los arcos en que descansarían las bóvedas, estarían construídas de cantería, teniendo un diámetro de tres varas.

---

1 Cf. Diego Angulo Iñiguez: *Planos de Monumentos arquitectónicos...;* Texto. (Lám. 59). En prensa.

2 Publico el texto íntegro en *Documentos para la Historia del Arte en América,* I, en prensa.

Las capillas de las primeras naves «son aristas que son las mas hermosas que hay en la Arquitectura», con una anchura de nueve varas entre las pilastras y una altura de diez y ocho, «quedando en proporcion dupla que es la mas hermosa con una ventana en cada luneta... para que reciban bastante luz». El cañón principal y su crucero se formarían de «Bovedas o Capillas lunetas correspondientes a las Bovedas Aristas de las primeras Naves», con trece varas y media de anchura entre pilastras y veinticuatro y tres cuartas de elevación; además, tendrían ventanas del mismo modo que las naves laterales.

El cimborrio ochavado, con ocho ventanas, tenía una altura hasta la parte cóncava superior, de diez varas, y cinco la linterna. Las oficinas llevarían «bovedas aristas y ornacinas».

En la fachada principal orientada al mediodía, estarían las tres portadas correspondientes a las naves; en el interior, sobre la portada principal, se situaba el coro. La fachada de las puertas sería «de orden compuesta que es la superior».

Añadía Iniesta que había intentado copiar en su proyecto la fachada de la catedral, «por ser el mayor Arquitecto que se ha venerado que fue el Señor Don Felipe segundo gran seneca de España y ser el planteo mas fuerte y hermoso que se ha discurrido y es mui congruente que la fabrica del Sagrario se le parezca a su madre la Catedral».

De las palabras anteriormente transcritas—que podrían interpretarse como una alusión al posible proyecto de Juan de Herrera [1]—se deduce que la obra proyectada por Iniesta era una simple imitación de la catedral metropolitana. De ser así, encuentro digno de todo elogio el criterio de la junta de arquitectos y canónigos que eligió el proyecto de Lorenzo Rodríguez, más de acuerdo con las ideas estéticas de la época. Gracias a ellos, podemos hoy admirar, junto al principal templo de Méjico, una de las obras más representativas que produjo en América el barroco.

ENRIQUE MARCO DORTA.

1. Cf. la nota que antecede.

CUSTODIA PARA EL CONVENTO DE DOMINICOS DE LIMA

En 12 de octubre de 1551, ante el escribano público de Sevilla Alonso de Cazalla, quedaban concertados Alonso de Guadalupe, platero, avecindado en dicha ciudad, de una parte, Fray Pedro de Ulloa, procurador del convento de dominicos de la ciudad de Los Reyes, del Perú, y Francisco de Escobar, fiel ejecutor de la citada ciudad de Sevilla, de otra parte, para que el primero hiciese con destino al suso dicho convento y en plazo de seis meses, una custodia de plata, de veinticinco a treinta marcos de peso, y de la forma contenida en una traza, que en el acto del otorgamiento se exhibía ante el notario otorgante.

Probablemente el pacto quedaría cumplido, aun cuando desconozco si la obra puede ser identificada en la actualidad. No me sorprendería que existiese, puesto que la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de la referida ciudad de Lima, perteneciente a la Orden de Predicadores, que cabe identificar con el convento del testimonio notarial, antes aludido, poseía un tesoro interesantísimo, no sólo por el número de las piezas de orfebrería que lo componían sino también por la importancia de la mayoría de ellas. Así lo atestigua el P. Cobo en su *Historia de la fundación de Lima;* mas por no describir las aludidas obras, impide de momento la identificación.

J. HERNÁNDEZ DÍAZ.

ARTE EN AMERICA Y FILIPINAS. CUADERNO I






colorchecker CLASSIC
calibrite
mm